

A stylized line drawing in dark blue ink on a light orange background. It features three faces: a central face looking forward, a face on the left looking towards the center, and a face on the right looking towards the center. The lines are simple and expressive, capturing the essence of the faces without fine detail.

PER I MA GI NES

CLASSICI LATINI E LIBRI
D'ARTISTA DA DÜRER
A PICASSO

Per secoli i grandi classici della tradizione latina hanno fornito modelli fondamentali per lo sviluppo della letteratura e dell'arte europea. Questa mostra si propone allora di indagare le modalità e le forme di tale ricezione adottando un angolo visuale sostanzialmente inesplorato, ovvero il libro d'artista contemporaneo, inteso come luogo privilegiato dell'incontro tra testo e immagine, e quindi come spazio 'materiale' dell'interazione tra letteratura e arte, tra parola e segno. La selezione degli esemplari esposti – generosamente prestati dalla Biblioteca di Busseto di Cariparma (donazione Corrado Mingardi), dalla Biblioteca Universitaria di Bologna, e da artisti e collezionisti privati – intende sviluppare un percorso transmediale tra le diverse epoche e i diversi stili dell'arte contemporanea. Questo consente di mostrare come personalità artistiche tra loro anche profondamente differenti hanno saputo reagire agli stimoli dei modelli letterari antichi, in un'operazione di rielaborazione e rivitalizzazione del classico, che prende nuova forma attraverso la trasposizione dal codice verbale – spesso mediato da una riscrittura o traduzione moderna – al codice visuale. Per rendere più completa e stimolante l'esperienza dello spettatore, la mostra si propone di affiancare ai libri d'artista contemporanei una selezione di antiche edizioni illustrate dei classici latini, così da creare un deliberato effetto di contrasto, utile a far emergere elementi di continuità e discontinuità nel secolare rapporto tra testo letterario e raffigurazione artistica.

CLASSICI LATINI E LIBRI D'ARTISTA DA DÜRER A PICASSO

MUSEO CIVICO MEDIEVALE DI BOLOGNA

A CURA DI FRANCESCO CITTI, DANIELE PELLACANI
E ANTONIO STRAMAGLIA

LA COLLANA «BIBLIOTECA UNIVERSITARIA DI BOLOGNA - ANALISI E STRUMENTI» È PROMOSSA DAL CONSIGLIO DELLA BIBLIOTECA UNIVERSITARIA E DELL'ARCHIVIO STORICO DELL'ALMA MATER STUDIORUM UNIVERSITÀ DI BOLOGNA, AL FINE DI ACCRESCERE E DIVULGARE LA CONOSCENZA DELLE RACCOLTE STORICHE CHE VI SONO CONSERVATE.



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
DI BOLOGNA

Presidente

FRANCESCO CITTI

Presidente del Sistema Bibliotecario di Ateneo

CARLA SALVATERRA

Coordinatore del Centro Internazionale di

Studi Umanistici Umberto Eco

ROBERTO VECCHI

Docenti designati dal Senato accademico su

proposta del Rettore

GIUSEPPE DE GREGORIO

DAVIDE DOMENICI

DANIELE DONATI

ANNAMARIA GRANDIS

MATTEO MARTELLI

JURI NASCIMBENE

SILVIA PRATI

FIAMMETTA SABBA

Funzionaria preposta al coordinamento dei

servizi bibliografico-documentali della BUB

MARIA PIA TORRICELLI

Funzionaria preposta alla gestione

dell'Archivio Storico

ANTONELLA PARMEGGIANI

Rappresentanti del personale

tecnico-amministrativo

GIOVANNA FLAMMA

PIER PAOLO ZANNONI

Rappresentante degli studenti

FILIPPO GUIZZARDI

Rappresentante del MiBACT -

Ministero per i Beni e le Attività Culturali

ILARIA DI COCCO

Rappresentante designato

dalla Regione Emilia-Romagna

MONICA FERRARINI

Responsabile Scientifico

dell'Archivio Storico

ROBERTO BALZANI

Supporto amministrativo

ELISABETTA DE TOMA

LUIGIA DI PUMPO

BARBARA ANGIOLA PISTOROZZI

**CLASSICI LATINI E LIBRI D'ARTISTA
DA DÜRER A PICASSO**

A cura di Francesco Citti e Daniele Pellacani

Bologna, Museo Civico Medievale

24 maggio - 5 ottobre 2025

IN COPERTINA

rielaborazione grafica di un'incisione

tratta da *Ovide. Les Métamorphoses*.

Eaux-fortes originales de Picasso.

Lausanne: Skira, 1931

MOSTRA A CURA DI

Francesco Citti e Daniele Pellacani

COMITATO SCIENTIFICO

Francesca Benvenuti, Francesco Citti,

Andrea Cucchiarelli, Mark Gregory

D'Apuzzo, Elisa Dal Chiele,

Ivano Dionigi, Leonardo Galli,

Francesco Lubian, Guglielmo Monetti,

Lucia Pasetti, Daniele Pellacani,

Bruna Pieri, Luigi Pirovano, Tommaso

Ricchieri, Biagio Santorelli, Antonio

Stramaglia, Antonio Ziosi

ORGANIZZATA DA

Alma Mater Studiorum-Università di

Bologna, Dipartimento di Filologia

Classica e Italianistica, Centro Studi

"La permanenza del classico"

IN COLLABORAZIONE CON

Biblioteca Universitaria di Bologna,

Musei Civici d'Arte Antica / Settore

Musei Civici di Bologna

FINANZIATA DA

Unione Europea - NextGenerationEU
a valere sul Piano Nazionale di
Ripresa e Resilienza (PNRR).

Missione 4 Istruzione e ricerca-Componente
2 Dalla ricerca dell'impresa-Investimento 1.1,
Avviso PRIN 2022 PNRR indetto con DD N. 1409
del 14/09/2022 Progetto (Project) "Per Images,
Per Scripta. Forms of interaction between texts
and images in Latin culture and its reception:
innovative methodologies, new interpretations,
digitalisation initiatives" (codice progetto
P2022C4A7N-CUP J53D23016360001)

COL SOSTEGNO DI

Fondazione Carisbo

DESIGN

Mirit Wissotzky - Studio
Dina&Solomon

ISBN 979-12-5718-082-9

Edizioni Pendragon
via Borgonuovo 21/a
40125 Bologna
www.pendragon.it



INDICE

8	PREMESSA Francesco Citti, Daniele Pellacani, Antonio Stramaglia
10	<i>MORE DOMESTICO. UNA CONVERSAZIONE CON CORRADO MINGARDI</i> Daniele Pellacani
15	TERENZIO Luigi Pirovano
25	LUCREZIO Daniele Pellacani
37	CATULLO E ORAZIO Francesco Citti
49	VIRGILIO, <i>GEORGICHE</i> Bruna Pieri
59	VIRGILIO, <i>BUCOLICHE</i> Leonardo Galli
69	PROPERZIO Teresa Torcello
79	OVIDIO Michele Castaldo
91	MARZIALE Tommaso Ricchieri
95	APULEIO Lucia Pasetti
106	BIBLIOGRAFIA

Premessa

Francesco Citti, Daniele Pellacani, Antonio Stramaglia

Libri d'artista e libri illustrati d'autore, segno-libri e oggetti-libri (a seconda che privilegino l'elemento verbale e visuale rispetto a quello materiale) sono oggetti affascinanti, *mirabilia* che spesso sfuggono a una definizione e a una catalogazione precisa, ma che sono sempre più al centro di mostre e di studi. La Biblioteca Universitaria di Bologna – che annovera una varietà di libri d'artista nel suo ricco patrimonio – non poteva non dedicare loro una particolare attenzione, e ha perciò a sua volta avviato una campagna di censimento, e promosso, anche in anni passati, una serie di mostre dedicate a periodi cronologici (*LIBRO/OPERA. Viaggio nelle pagine d'artista 1958-2011*, nel 2011), collezioni (*ALFAZETA. Libri d'artista dalla collezione della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, nel 2014), letterati e poeti (*Per via di sguardo. I libri di Mario Ramous tra letteratura e arte*, nel 2022; *Segni e parole. Poesie di Luciano Cecchinell e grafica italiana contemporanea*, 2023 e *Sommovimenti. Poesie di Eugenio De Signoribus e grafica italiana contemporanea*, 2025, queste ultime in collaborazione con l'Associazione Nazionale Incisori Contemporanei), artisti (*Luo Qi: Calligrafie musicali. Performance di calligrafia & musica*, 2019; *Krikor Momdjian 'Artist's Book'- Ode alla vita! / Ode to life!* Կրեկոր Մոմձյան, 2022). Un'intensa attività, che ha ulteriormente arricchito la dotazione della biblioteca. È in questo quadro che si inserisce la collaborazione della BUB con il progetto PRIN PNRR 2022 *Per images, per scripta. Forms of interaction between texts and images in Latin culture and its reception: innovative methodologies, new interpretations, digitisation initiatives* (codice progetto P2022C4A7N – CUP J53D23016360001), finanziato dall'Unione Europea – Next GenerationEU, e basato presso il Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica dell'Università di Bologna. Questo progetto si propone infatti di indagare le diverse modalità di interazione tra codice verbale e codice visuale nella letteratura latina, ma anche nella sua ricezione moderna e contemporanea, in coerenza con i temi di ricerca propri del Centro studi

'La permanenza del Classico' del Dipartimento FICLIT. La mostra *Per Images. Classici latini e libri d'artista da Dürer a Picasso*, ospitata presso il Museo Civico Medievale di Bologna (24 maggio – 5 ottobre 2025), rappresenta un risultato significativo di questo progetto, e si prefigge lo scopo di indagare le modalità e le forme della ricezione dell'antico adottando un angolo visuale sostanzialmente inesplorato, ovvero il libro d'artista, inteso come luogo privilegiato dell'incontro tra testo e immagine, e quindi come spazio 'materiale' dell'interazione tra letteratura e arte. La selezione degli esemplari esposti – generosamente prestati dalla Biblioteca di Busseto di Cariparma (donazione Corrado Mingardi), dalla Biblioteca Universitaria di Bologna e da numerosi collezionisti privati – intende sviluppare un percorso estetico attraverso le diverse epoche e i diversi stili dell'arte contemporanea. Lo scopo è di mostrare come personalità artistiche tra loro anche profondamente differenti hanno saputo reagire agli stimoli dei modelli letterari antichi, rielaborandoli e rivitalizzando i testi antichi in una forma nuova che prevede la collaborazione tra il codice verbale e il codice visuale. Sono perciò esposte opere imprescindibili, come l'Apuleio perturbante di Max Klinger (*Apuleius. Amor und Psyche*, 1881), o le *Metamorfosi* ovidiane di Pablo Picasso (*Ovide. Les Métamorphoses*, 1931), un lavoro che segna un punto di svolta fondamentale nel modo in cui il libro d'artista contemporaneo si pone di fronte al modello classico: l'esperimento di Picasso influenzerà infatti, pur con esiti differenti, opere quali le *Georgiche* di Giacomo Manzù (*Le Georgiche di Virgilio*, 1948) o il *De rerum natura* di Enrico Baj (*De rerum natura*, 1958). Per fornire un quadro ampio e articolato della varietà dei possibili approcci al modello letterario latino sono esposti anche libri che riflettono stili e epoche differenti, come il Virgilio di Aristide Maillol (*Les Éclogues de Virgile*, 1926), il Catullo di Filippo De Pisis (*I Carmi di Catullo*, 1945), il Lucrezio di Giulia Napoleone (*Tito Lucrezio Caro. NERO*, 2014) e i leporelli

ovidiani di Francesca Genna, ma anche opere in cui la rielaborazione artistica del testo antico è mediata da una riscrittura moderna, come nel caso del Virgilio-Valéry di Jacques Villon (*Paul Valéry. Les Bucoliques de Virgile*, 1953) o del Properzio-Pound di Fausto Melotti (*Ezra Pound. Homage to Sextus Propertius*, 1976).

Infine, per rendere più completa e stimolante l'esperienza dello spettatore, la mostra affianca ai libri d'artista contemporanei una selezione di antiche edizioni illustrate dei classici latini, così da creare un effetto di contrasto, utile a far emergere elementi di continuità e discontinuità nel secolare rapporto tra testo letterario e raffigurazione artistica.

Grazie al contributo della Fondazione Carisbo, è stata realizzata anche una versione digitale della mostra, sviluppata in collaborazione col Laboratorio ADLab e col centro di ricerca DH.arc: questa digital exhibition è ospitata all'interno del sito che raccoglie le mostre virtuali realizzate dal Dipartimento FICLIT (<https://exhibits.ficlit.unibo.it/s/per-images>).

La realizzazione della mostra – finanziata dall'Unione Europea - Next GenerationEU – è stata possibile grazie alla collaborazione di numerosi enti pubblici e privati, e soprattutto all'entusiasmo e alla disponibilità di tutte le persone che hanno attivamente contribuito alla progettazione e all'allestimento, come pure all'organizzazione degli eventi ad essa collegati: ricordiamo la Biblioteca di Busseto di Fondazione Cariparma, e in particolare Francesca Magri, responsabile delle collezioni d'arte; la Biblioteca Universitaria di Bologna; il Centro studi 'La Permanenza del classico' e il Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica; i Musei Civici d'Arte Antica e in particolare il Museo Civico Medievale; le colleghe e i colleghi del progetto PRIN PNRR della nostra sede di Bologna e delle unità di Bari, Genova, Padova, Roma, coordinate da Francesco Lubian; tutti i prestatori privati, e in particolare Marco Beretta; le artiste Francesca Genna e Giulia Napoleone, che con grande generosità ci hanno messo a disposizione le loro opere; i grafici dello studio Dina&Solomon (Mirit

Wissotzky e Manuel Dall'Olio). Non si può concludere senza ricordare la Direttrice dei Musei Civici d'Arte Antica, Silvia Battistini, Ilaria Negretti, responsabile per la sezione prestiti, e soprattutto Mark Gregory D'Apuzzo, conservatore e padrone di casa che ci accolto – assieme a tutto il personale del Museo Civico Medievale – con un entusiasmo davvero unico. Infine, un ultimo sentito ringraziamento a Corrado Mingardi, straordinario collezionista e conoscitore di libri: senza la sua passione e la sua generosità questa mostra non si sarebbe mai potuta realizzare.

MORE DOMESTICO.

UNA CONVERSAZIONE CON CORRADO MINGARDI

A cura di Daniele Pellacani

È un'assoluta mattina di settembre quando Corrado Mingardi mi accoglie all'ingresso della Biblioteca della Fondazione Cariparma di Busseto, situata nella centralissima via Roma, in una dipendenza contigua al Palazzo del Monte di Pietà. Con mia sorpresa mi chiede di uscire, così da poter accedere alla biblioteca dall'ingresso originario, lungo la traversa che reca appunto il nome di via della Biblioteca. Da qui mi conduce attraverso un labirinto di sale, elegantemente affrescate e arredate con mobilio dell'epoca, in un'affascinante visita guidata che dimostra tutta la straordinaria passione e la profonda competenza di un uomo che è stato, per oltre 50 anni, il principale addetto alla tricenaria biblioteca, di cui ora è direttore emerito.

Giungiamo quindi nella stanza in cui è conservata la sua collezione di libri d'artista – una delle più importanti al mondo – donata nel 2016 alla Fondazione Cariparma per essere custodita in perpetuo nella biblioteca bussetana. E assieme sfogliamo alcuni di questi tesori di carta: il maestoso Esiodo cubista di Braque; le sensuali cortigiane ritratte da Klimt per la sua edizione di Luciano; ma anche il provocatorio *Index* di Andy Warhol, con tanto di preservativo e cartone intriso di LSD, o l'impressionante *Liber Chronicarum* (Norimberga, 1493) un incunabolo illustrato con oltre 1800 xilografie, a cui partecipò come apprendista incisore un giovanissimo Albrecht Dürer, all'epoca appena quindicenne.

DP: *Professor Mingardi, da dove nasce la sua passione per il libro d'artista?*

CM: Direi che nasce non tanto nell'ambito ristretto della definizione di libro d'artista, ma di libro bello per se stesso: non a caso, da vari decenni, faccio parte del sodalizio 'I cento amici del libro'. Il libro illustrato mi piaceva fin da bambino. All'Università mi sono laureato con una tesi in storia dell'arte rinascimentale; ma ricordo che già da piccolo trascorrevi il mio tempo

guardando le riproduzioni dei capolavori dell'arte. In casa avevamo l'intera raccolta delle Regioni d'Italia del Touring Club, quelle edizioni cominciate prima della guerra, con la copertina azzurra, dove erano riprodotti i maggiori capolavori dei musei e delle chiese italiane. Da lì è nata in me la voglia, il desiderio di andare a vedere gli originali. Pensi che da ragazzino, nel 1955, sono scappato di casa per correre a Firenze a vedere la grande mostra allestita per il quinto centenario della morte di Beato Angelico. A mia madre avevo detto che sarei andato a Fidenza dalla nonna... invece ero a Firenze: ho dormito in stazione e il giorno dopo sono tornato a casa in autostop. Lo confesso, ho commesso una grave disubbidienza nei confronti di mia madre, però in fin dei conti la disubbidienza è la molla del progresso.

DP: *Diciamo che ha disubbidito a sua madre per ubbidire a un richiamo più forte, che veniva da dentro di sé.*

CM: Per tutta la vita sono stato un grande visitatore di mostre e musei. Con l'automobile ho attraversato quasi tutta l'Europa, sempre andando per musei. Ecco, se avessi potuto, avrei collezionato i grandi capolavori della pittura, che sono pezzi unici: mentre i libri d'artista, pur se a tiratura limitata, in fin dei conti sono sempre dei multipli. Certo, anche il multiplo può avere la sua unicità, che è data dalla firma dell'artista, da una dedica, dalla presenza di note, chiose o anche lettere, che rendono unico ogni esemplare. Come la mia copia dell'*Alcyone* di D'Annunzio stampata da Mardersteig – figura eccezionale, quella di questo tedesco che viene in Italia, scopre Bodoni, impianta una piccola tipografia a Campagnola di Lugano e poi per tutta la vita stampa libri con il desiderio di farli diventare uguali a quelli di Bodoni: e direi che qualche volta supera anche Bodoni.

Dicevo di *Alcyone*: la mia copia reca una dedica autografa di D'Annunzio a un suo compagno d'armi che aveva combattuto a Fiume: «A Nuccio Cova, al

compagno combattente che sa come la guerra sia la più alta delle espressioni liriche». Una dedica folle, che però ci aiuta a capire il mondo folle di D'Annunzio. Questo libro non è un libro d'artista, ma in realtà lo è, perché è il libro di un grande tipografo.

DP: *Io credo che il libro d'artista sia un oggetto eccezionale proprio perché può essere sfogliato, toccato. Mentre tutti noi siamo cresciuti con l'idea del vietato toccare, perché l'arte deve stare dietro alle teche. Ma questo contatto diretto, immediato con l'oggetto artistico ci permette di percepire con forza quell'aura di cui parlava Benjamin.*

CM: Il libro va visto tutto intero, va goduto tutto intero. E per essere goduto appieno deve essere goduto *more domestico*, cioè in maniera individuale, privata: solo sfogliando il libro, guardando ogni singola tavola, ogni dettaglio, si riesce a capire la sequenza delle immagini, il criterio nascosto dietro la sua progettazione. Perché un libro d'artista è già un'opera d'arte, è un libro capolavoro. È il frutto di un processo che si sviluppa per intuizioni, prove, tentativi, e anche ripensamenti. E soprattutto è un libro che nasce dalla collaborazione con un editore che rischia, perché capisce il valore dell'artista che ha di fronte. E che con l'artista collabora nella scelta dei caratteri tipografici, delle legature, della carta. Carte quasi sempre di grande pregio, con l'eccezione dei poveri russi, che invece sono costretti ad adoperare le carte più scadenti... Ma anche questo ha un valore, perché è lo specchio di un'epoca. Come il libro di latta di Marinetti, nella cui matericità si celebra il mito del metallo e della macchina.

DP: *Prima mi ha mostrato l'ultimo libro entrato a far parte della collezione, il meraviglioso Sallustio stampato da Ibarra nel 1772: un prezioso in-folio rilegato in marocchino, che rappresenta uno dei vertici della tipografia spagnola. Qual è stato, invece, il primo libro che ha acquistato?*

CM: Non fu un libro d'artista, ma un Bodoni. Con alcuni amici decidiamo di andare a bere le acque a Montecatini. Io ci vado per la compagnia, senza nessun parere medico: e così dopo un paio di giorni non mi sento bene, e mi faccio visitare da un dottore, che mi intima di interrompere subito le cure termali. Così il giorno dopo non vado alle Terme, ma passeggiando per il paese mi imbatto in una piccola libreria antiquaria, e lì trovo un Bodoni splendido. Non avevo mai avuto il coraggio di comperarne uno a Parma, perché in città era più caro. Ma lì davanti a me c'era un Bodoni greco stupendo, un Callimaco, e il prezzo mi sembrava abbordabile; poi io sono un tipo viscerale, se una cosa mi piace me la porto a casa. Da lì nasce la mia passione per Bodoni. Un grande maestro bodoniano, il professor Ciavarella, direttore della Palatina, mi fa entrare nel comitato del centenario: e così mi trovo a diventare in pochi anni il maggiore esperto di questo straordinario tipografo, insieme a Franco Maria Ricci, il quale ha usato il carattere di Bodoni, ma non possedeva i suoi libri. Nel frattempo la mia collezione di Bodoni era diventata preziosa, grazie anche agli studi che avevo fatto. Franco Maria Ricci mi fa la corte per tre anni, e alla fine gliel'ho venduta. E oggi è il nucleo fondamentale della sua collezione.

DP: *Dunque in principio fu Bodoni. Poi cos'è successo?*

CM: Bodoni resterà sempre una delle mie passioni, come Giuseppe Verdi. A Verdi sono in un certo senso condannato, abitando qui a Busseto: ma devo ammettere che negli anni la mia concezione di questo grande compositore si è fatta sempre più elevata. Torniamo però a Bodoni. Dopo aver venduto la mia collezione a Franco Maria Ricci ho fatto una specie di contromano. I soldi che avevo guadagnato con la vendita dopo un mese erano già spariti perché avevo comperato tutto Chagall: *La Bibbia*, *Le anime morte* – che è il suo libro più bello – e poi le favole di La

Fontaine. E poi mi capitò di comperare uno dei libri più magici, più enigmatici, il *Polifilo* di Aldo Manuzio. Allora mi sono chiesto: «Cosa faccio adesso che non colleziono più Bodoni? Collezione gli altri grandi tipografi, che hanno fatto la storia del libro? No, non posso, non ho il denaro per poterlo fare». Così vengo il mio *Polifilo*, pentendomene immediatamente: e infatti alla prima occasione lo ricomprerò, con la fortuna tra l'altro di trovare un esemplare anche migliore del precedente. Purtroppo per comprare bisogna anche vendere. Ad esempio, per comprare *Jazz* di Matisse ho dovuto vendere il *De divina proportion*e di Luca Pacioli: un libro che ho molto amato ma che non ho potuto tenere, perché solo vendendolo ho potuto comperare *Jazz*, che inseguivo da anni.

Io sono un collezionista, non un mercante d'arte: però devo dire che sul valore di un oggetto non mi sono mai sbagliato. Personalmente non credo alla fortuna, ma al desiderio: perché il desiderio ha dietro di sé anche lo studio. In questo i miei più grandi maestri sono stati certi librai antiquari, come Chiesa di Milano, o Pregliasco di Torino.

DP: *C'è un libro che ha amato più degli altri?*

CM: Direi che l'amore è qualcosa che cambia col tempo. Tra i libri che ho amato di più ci sono senza dubbio le *Metamorfosi* di Picasso, che avete esposto a Bologna, nella vostra mostra. È un capolavoro del Novecento, che io avevo visto per la prima volta al Museo Picasso di Parigi. Per me in quest'opera il disegno tocca i suoi vertici: questa linea continua da vaso greco, che trasmette sensualità ma soprattutto drammaticità, perché queste trasformazioni sono quasi sempre tragiche, violente. Come nella caduta di Fetonte, il cui corpo sparisce travolto dai suoi cavalli.

DP: *Lei si è definito un collezionista. Che cos'è un collezionista?*

CM: Intanto è un maniaco. È un maniaco con il desiderio di possedere tutto. E nello stesso tempo è uno che si è innamorato delle cose che vede. Desalmand, il grande libraio di Parigi, paragonava noi collezionisti a vari animali: da lui io ero stato paragonato a un cinghiale, un animale irruento, che quando vede la preda cerca di averla subito. Mi ripeteva spesso: "Con lei non facciamo molte chiacchiere". Desalmand diceva anche che i collezionisti si dividono in due categorie: o sono armadio, o sono vetrina. Il collezionista geloso tiene tutto chiuso nell'armadio, mentre quello generoso mette i suoi tesori in vetrina, in modo da poterli far vedere a tutti. Io sono certamente un collezionista vetrina, forse anche un po' per vanità: ho sempre prestato con piacere i miei libri, e sono felice che la Fondazione Cariparma porti avanti questo stesso approccio. Poi ho sempre avuto la pretesa, diciamo l'orgoglio, di non essere un collezionista di francobolli, che valgono milioni anche loro, ma non sono arte. I libri d'artista invece non sono nemmeno più libri, sono capolavori, hanno un valore d'arte per sé. E non compro tutto quello che mi piace, ma prima di comprare studio, mi documento, perché voglio che la mia collezione accolga opere che sono state importanti sul piano letterario, ma soprattutto che siano state realizzate da artisti di valore assoluto. Ora che la mia collezione è chiusa, posso riconoscere che ha una sua completezza, se non altro cronologica. Ma riflette anche un gusto, e le sue trasformazioni nel corso del tempo. Ecco, direi che di una cosa mi posso vantare: in questa collezione, di libri sbagliati non ce ne sono.



TERENZIO

Luigi Pirovano

La fortuna di Terenzio durante il periodo antico e tardoantico è legata in misura preponderante al mondo della scuola (Victor 2013, 344; Victor 2014, 700). A partire almeno dal II secolo d.C., le commedie terenziane – insieme alle opere di Virgilio, Cicerone e Sallustio (la cosiddetta *quadriga Messii*: Cassiodoro, *Institutiones* 1.15.7) – entrarono stabilmente a far parte del ‘canone’ scolastico della parte occidentale dell’Impero, vale a dire del ristretto nucleo di testi letterari su cui si sono esercitate intere generazioni di studenti latini, per imparare a conoscere e padroneggiare la propria lingua e, al tempo stesso, ‘assorbire’ il sistema di valori tradizionale (*mos maiorum*: cfr. Agostino, *Confessioni* 1.25-26).

Le conseguenze di questo successo scolastico sono molte e importanti. In primo luogo, è evidente che la necessità di disporre in abbondanza del testo terenziano deve aver stimolato non poco il processo di copiatura e produzione di manoscritti: non a caso, Terenzio è uno dei pochi autori latini per i quali disponiamo di un discreto numero di testimonianze tardoantiche, anche papiracee (Nocchi Macedo 2024), tra le quali spicca il cosiddetto ‘Terenzio Bembino’ (Roma, BAV, Vat. lat. 3226: CLA I 12; cfr. da ultimo Fioretti 2024). In seconda battuta, le necessità didattiche hanno determinato la progressiva creazione di un imponente *corpus* esegetico (Victor 2013, 351-353), che comprende non solo commentari in senso stretto (come quelli attribuiti a Elio Donato e Eugrafio, che ci sono giunti, in una forma evidentemente rimaneggiata, attraverso la mediazione carolingia), ma anche trattati grammaticali e metrici. Con le esigenze del mondo della scuola può essere forse connessa, da ultimo, anche una terza particolarità della tradizione terenziana, e cioè che la circolazione del testo è stata accompagnata da un vero e proprio corredo iconografico, di fatto un commento per immagini, di cui ci sono giunte importanti evidenze attraverso un ramo della tradizione manoscritta medievale.

Un gruppo di codici terenziani di epoca medievale, comunemente denominato come ‘famiglia γ’ (i manoscritti più antichi risalgono al IX secolo: Roma, BAV, Vat. lat. 3868, il cosiddetto ‘Terenzio Vaticano’; Paris, BnF, lat. 7900; BnF lat. 7899: Keefe 2019, 285-289; Crivello 2024), è caratterizzato dalla presenza di una ricca serie di illustrazioni, che derivano con sicurezza da un esemplare tardoantico non conservato (Γ). Il ‘progetto’ iconografico originario doveva essere così concepito: (a) il volume è introdotto da un imponente frontespizio, nel quale si trova una *imago clipeata* del poeta; (b) all’inizio di ogni commedia è raffigurata una *aedícula*, contenente le maschere dei personaggi che vi prendono parte; (c) le singole scene sono precedute da un’illustrazione (il totale è di circa centocinquanta), in cui gli attori mascherati, disposti generalmente secondo l’ordine di apparizione, compiono dei gesti stereotipati. L’origine e l’esatta datazione di queste illustrazioni, oltre che la loro effettiva relazione con la pratica teatrale, sono state oggetto di dibattito presso gli studiosi moderni, chiamati ad analizzare il rapporto tra testo e immagine all’interno di un contesto poco noto e in assenza di precisi paralleli (Wright 2006, 209-11; Radden Keefe 2019; Torello-Hill/Turner 2020, 39-42). È probabile che Γ sia stato realizzato intorno all’anno 400,

forse a Roma (Wright 2006, 209-211); le rappresentazioni sono tuttavia antecedenti e potrebbero risalire alla metà del III secolo (Dodwell 2000, 22-33).

Il progetto iconografico di Γ , preservatosi e diffusosi in epoca medievale grazie ai manoscritti della famiglia γ , ha quindi dato origine ad una ricca tradizione medievale (Radden Keefe 2015; Torello-Hill/Turner 2020, 42-52), che non si è limitata a riprendere pedissequamente il modello, ma ha introdotto progressivamente una serie di elementi originali (modernizzazione dei costumi e delle architetture; inserimento di nuove scene; sviluppo di una tecnica narrativa almeno parzialmente innovativa). Il culmine di questo processo è stato raggiunto agli inizi del XV secolo, allorché – soprattutto nell’area di Parigi – vennero prodotti codici terenziani illustrati di eccellente qualità (Paris, BnF, lat. 7907A, Paris, Bibliothèque de l’Arsenal, MS 664 [= ‘Térence des Ducs’] e Paris, BnF, lat. 8193), che esibiscono un elevato grado di indipendenza, pur senza affrancarsi mai totalmente dalle convenzioni tradizionali.

Il più antico incunabolo terenziano illustrato venne pubblicato a Ulm nel 1486 (Chong-Gossard 2015; Torello-Hill/Turner 2020, 63-5). Il volume, finanziato da Hans Neidhart e stampato da Conrad Dinckmut, contiene il solo *Eunuco* (testo e commento in traduzione), accompagnato – all’inizio di ogni scena – da una serie di imponenti xilografie, che certamente si ispirano alla tradizione iconografica medievale, a cui conferiscono tuttavia una *facies* ‘moderna’ (attraverso la rappresentazione, ad esempio, di abiti e architetture locali); in particolare, sono state indicate interessanti somiglianze con Paris, BnF, lat. 7907A e Arsenal, MS 664: Chong-Gossard 2015, 89-90.

Pochi anni più tardi, un ruolo ben più importante nello sviluppo della tradizione iconografica terenziana è stato quindi svolto dal cosiddetto ‘Terenzio di Lione’, la celebre edizione delle *Commedie* di Terenzio allestita da Jodocus Badius Ascensius (Josse Bade van Assche) e pubblicata per i tipi di Johannes Trechsel (Lione 1493: Torello-Hill/Turner 2020). Qui il testo di Terenzio è accompagnato dal commento di Guido Juvenalis (Guy Jouenneaux), rivisto e adattato da Ascensio, e illustrato con 161 xilografie di autore ignoto (Torello-Hill/Turner 2020, 160-3). Il progetto iconografico, attentamente studiato (e forse supervisionato dallo stesso Ascensio), mette in mostra, accanto ad evidenti elementi di continuità, anche delle interessanti innovazioni (i personaggi sono abbigliati secondo la moda fiamminga contemporanea: Torello-Hill/Turner 2020, 154-158; la ‘tecnica’ illustrativa appare simile a quella utilizzata in Paris, BnF, lat. 7907A e Arsenal, lat. 664: Vescovo 2016) rispetto alla tradizione tardoantica e medievale. Grazie a queste caratteristiche, il ‘Terenzio di Lione’ segnò un vero e proprio ‘spartiacque’ nella storia editoriale delle commedie terenziane, imponendosi fin da subito come modello di riferimento per le edizioni successive (cfr. ad es. Simone Bevilacqua, Venezia 1493; Johannes Grüninger, Strasburgo 1496; Lazzaro de’ Soardi, Venezia 1497: Torello-Hill/Turner, pp. 22-3, 196-220). Alla sua autorevole importanza occorre dunque

guardare, nel momento in cui si valutano le caratteristiche dei due volumi terenziani qui di seguito descritti, in un'ottica di continuità e innovazione rispetto ad una tradizione millenaria.



ARGVMENTVM ANDRIAE TERENTIANAE

Chremes antiquus dicitur habere filium Callidem. Paphlagonem autem Philonem et ex eis duobus creditur dicitur
 Callidem se dicitur perdidit et reliquit. Paphlagonem autem quoniam carius suum suum modum deperit suum
 hunc animum suum deperit. Vnde per eam deponitur Paphlagonem suum filium qui filius hunc ostendit
 ad hunc dicitur suum Chremes qui perdidit putatur suum Chremes. Chremes autem ad hunc et ex Callidem inde perit
 quod ut videtur patet fimo dicitur filium suum suum per similitudinem suum multum dicitur ad hunc suum deperit dicitur
 de rebus error perit uero Causa & Paphlagonem suum perdidit et ex eis duobus creditur dicitur

Ad hunc Megalensibus M. Fulvio xilibus &
 M. G. libris. Q. uin. M. Valerio xilibus
 egerunt. L. Attulus i. amicus praeclatus. & L. Ambi-
 entis Turpio. Modos fecit Plautus Claudi filius. Sep-
 tibus paribus detritis & similibus & est non graecedit
 M. Marcellus & Sulpicio consultibus.

Publii Terentii Afri Poetae comici
 Andriae Argumentum.

**OROREM FALSO CRE-
 DITAM MERETRICVLAE**
 genere Andriae glycerium uocat
 Paphlagon. Grauidaque facta dat
 fidem uxorem sibi fore hunc.

Andriae facti pulchrum quidem ostendit quod media parte deperit. Paphlagonem autem quoniam carius suum suum modum deperit suum
 dicitur suum filium suum deperit. Vnde per eam deponitur Paphlagonem suum filium qui filius hunc ostendit
 ad hunc dicitur suum Chremes qui perdidit putatur suum Chremes. Chremes autem ad hunc et ex Callidem inde perit
 quod ut videtur patet fimo dicitur filium suum suum per similitudinem suum multum dicitur ad hunc suum deperit dicitur
 de rebus error perit uero Causa & Paphlagonem suum perdidit et ex eis duobus creditur dicitur

PAPHLAGONEM Nomen proprium
 sibi Samonis ferimus quod nomen
 idem dicitur si uelimus interpretari
 ut quod totum inueniat et Ter-
 entius. Nam ut totum dicitur & Tonelli
 quod inueniat et quod inueniat
 haec totus dicitur inueniat quo nomen uel
 sibi Samonis ferimus quod nomen
 idem dicitur si uelimus interpretari
 ut quod totum inueniat et Ter-
 entius. Nam ut totum dicitur & Tonelli
 quod inueniat et quod inueniat

Quidam quidem comediae expositiones
 non facie multas sunt et quae multa uel
 sunt tamen quae relictis dicitur exponunt.
 Quam omnia in emendatione arguenda dicitur. Quibus
 beati efficitur &c. Non intelligit paphlagonem liberum
 efficitur aut a similitudine a patre potest efficitur a
 rebus paphlagonem. Vnde dicitur in prima sententia hunc
 paribus. Similitudo relictis filium ex paphlago fac-
 lesum. Quia id credere non quia ut antea
 dicitur et competitis. Sed haec non magni mo-
 menti sunt.

PAPHLAGONEM Nomen proprium
 sibi Samonis ferimus quod nomen
 idem dicitur si uelimus interpretari
 ut quod totum inueniat et Ter-
 entius. Nam ut totum dicitur & Tonelli
 quod inueniat et quod inueniat

Andriae facti pulchrum quidem ostendit quod media parte deperit. Paphlagonem autem quoniam carius suum suum modum deperit suum
 dicitur suum filium suum deperit. Vnde per eam deponitur Paphlagonem suum filium qui filius hunc ostendit
 ad hunc dicitur suum Chremes qui perdidit putatur suum Chremes. Chremes autem ad hunc et ex Callidem inde perit
 quod ut videtur patet fimo dicitur filium suum suum per similitudinem suum multum dicitur ad hunc suum deperit dicitur
 de rebus error perit uero Causa & Paphlagonem suum perdidit et ex eis duobus creditur dicitur

ASen.

Paphl.

GVI.

Tonelli

Quidam

Inueniat

Peritus

Glycerium

unum

nam dicitur inueniat et Ter-

entius. Nam ut totum dicitur & Tonelli

quod inueniat et quod inueniat

haec totus dicitur inueniat quo nomen uel

sibi Samonis ferimus quod nomen

idem dicitur si uelimus interpretari

ut quod totum inueniat et Ter-

entius. Nam ut totum dicitur & Tonelli

quod inueniat et quod inueniat

haec totus dicitur inueniat quo nomen uel

sibi Samonis ferimus quod nomen

idem dicitur si uelimus interpretari

ut quod totum inueniat et Ter-

entius. Nam ut totum dicitur & Tonelli

quod inueniat et quod inueniat

haec totus dicitur inueniat quo nomen uel

sibi Samonis ferimus quod nomen

idem dicitur si uelimus interpretari

ut quod totum inueniat et Ter-

entius. Nam ut totum dicitur & Tonelli

quod inueniat et quod inueniat

haec totus dicitur inueniat quo nomen uel

sibi Samonis ferimus quod nomen

idem dicitur si uelimus interpretari

ut quod totum inueniat et Ter-

entius. Nam ut totum dicitur & Tonelli

quod inueniat et quod inueniat

haec totus dicitur inueniat quo nomen uel

sibi Samonis ferimus quod nomen

idem dicitur si uelimus interpretari

ut quod totum inueniat et Ter-

entius. Nam ut totum dicitur & Tonelli

quod inueniat et quod inueniat

haec totus dicitur inueniat quo nomen uel

sibi Samonis ferimus quod nomen

Terentius cum quinque commentis, videlicet Donati, Guidonis, Calphurn. Ascensij & Seruii.
 Venetiis: impensis Georgii de Rusconibus Mediolanensis, 1521 die XXIII Martii.
 In-2° (Biblioteca Universitaria di Bologna)

RUSCONI
Terentius
Venetiis, 1521

Il volume contiene il testo latino della *Vita Terentii* di Svetonio e delle *Commedie* di Terenzio (*Andria*, *Eunuchus*, *Heautontimorumenos*, *Adelphoe*, *Phormio*, *Hecyra*), accompagnate dagli argumenta attribuiti a Sulpicio Apollinare e dai commenti – sempre in latino – di Elio Donato, Guido Giovenale (Guido Iuvenalis / Guy Jouenneaux), Calpurnio (Giovanni Perlanza dei Ruffinoni), Ascensio (Jodocus Ascensius Badius / Josse de Bauw / Josse van Assche) e Servio (in realtà, si tratta di una compilazione di materiali scolastici, risalente forse al XII secolo). È questa la terza edizione terenziana pubblicata da Giorgio Rusconi, preceduta da quelle del 1515 (8 ottobre: Gasperoni 2009, 82-3, n° 97) e del 1518 (20 marzo: *ibid.*, 118-9, n° 138).

Il testo è accompagnato da una serie di xilografie (50 x 83 mm.), realizzate con una parte delle incisioni utilizzate per l'edizione di Lazzaro de' Soardi (Venezia 1497, con successive ristampe negli anni 1499, 1504, 1508, 1512, 1515) e acquistate da Rusconi forse nel 1517, anno della morte di quest'ultimo (esse compaiono ad ogni modo già nell'edizione del 1515, con l'indicazione *licentia Lazari*). Le illustrazioni sono chiaramente ispirate a quelle presenti nel "Terenzio di Lione", pubblicato nel 1493 per i tipi di Johannes Trechsel. La relazione è evidente soprattutto per quanto riguarda la rappresentazione della scena e l'allestimento scenico; nondimeno, esse esibiscono anche elementi di originalità (in particolare, per i gesti scenici), che in più punti sembrano recuperare la tradizione dei manoscritti di epoca carolingia e medievale: «The use of gestures that do not feature in the Lyon Terence are a testament to a deep engagement with the text and a careful planning of the iconographic plan for the Venetian editions that goes well beyond the mere replication of the Lyon Terence» (Torello-Hill – Turner 2020, 204).

Testo disposto su due colonne. Iniziali xilografiche. Frontespizio inserito in elaborata cornice con fiori e delfini, al centro vignetta con San Giorgio e il drago firmata con monogramma FV. Alla carta [croce]5v illustrazione a piena pagina raffigurante Terenzio, altre vignette xilografiche nel testo. L'esemplare esposto, proveniente dalla Biblioteca Universitaria di Bologna, presenta sul contropiatto anteriore "Bassi" manoscritto a matita; sul recto della carta di guardia anteriore la lettera "I" manoscritta a matita indica la provenienza del volume dalla biblioteca dell'Istituto delle Scienze. Sulla carta di guardia anteriore compaiono inoltre precedenti collocazioni che il volume ha occupato dopo il suo ingresso in biblioteca. Sul frontespizio si legge la nota di possesso: «Sebastiano C...ggio Coll. Bon Societ Jesu Bologna» e timbro circolare verde: «Pontificia Biblioteca Bologna». Annotazione manoscritta sul margine esterno di c. 195; a c. 195v nota manoscritta: «iste liber est Jacob...». Legatura in pergamena rigida a quattro nervi; sul dorso titolo e numero "1685" manoscritti ad inchiostro bruno.



Atto II/5 Birria, Davo, Panfilo e Simo



Atto II/6 Davo e Simo

Andria oder das Mädchen von Andros. Eine Komödie des Terentius, übertragen von Felix Mendelssohn Bartholdy mit fünfundzwanzig Illustrationen von Albrecht, Officina Bodoni, 1971. mm. 360 x 257, es. 146/160 (Biblioteca di Busseto di Cariparma – Donazione Corrado Mingardi).

DÜRER
Terenzio. Andria
Verona, 1971

Publio Terenzio Afro. Andria. Commedia, nella traduzione di Niccolò Machiavelli con venticinque illustrazioni di Albrecht Dürer, Verona, Officina Bodoni, 1971 mm. 360 x 257, es. 5/160 (Biblioteca di Busseto di Cariparma – Donazione Corrado Mingardi)

Nel 1971 l'Officina Bodoni stampa un'edizione in tre volumi dell'*Andria* di Terenzio, corredata da xilografie realizzate a partire da disegni attribuiti a Albrecht Dürer. Ciascun volume presenta una diversa traduzione 'd'autore' della commedia di Terenzio: in lingua italiana (Niccolò Machiavelli), tedesca (il compositore Felix Mendelssohn Bartholdy) e inglese (Richard Bernard). I due volumi esposti contengono la traduzione italiana e tedesca, ciascuna accompagnata da 25 xilografie; segue uno studio di Giovanni Mardersteig, sul giovane Dürer a Basilea e sulle edizioni illustrate di Terenzio tra Quattro e Cinquecento. Le 25 xilografie sono state incise per questa edizione da Fritz Kredel (1900-1973); esse riproducono dei disegni originali di fine Quattrocento (1492 circa), realizzati su legni mai completati e oggi conservati presso il Kunstmuseum di Basilea. Riguardo questi legni, gli studiosi sono generalmente concordi nell'offrire la seguente ricostruzione: negli ultimi anni del Quattrocento, l'umanista tedesco Sebastian Brandt e lo stampatore Johann Amerbach progettarono l'allestimento di un'edizione illustrata delle *Commedie* di Terenzio (da pubblicare a Basilea nel 1493); le illustrazioni furono affidate al giovane Dürer, che intorno al 1492 aveva già portato a compimento buona parte del lavoro; il progetto editoriale non trovò effettiva realizzazione, forse per la concomitante pubblicazione del "Terenzio di Lione" di Johannes Trechsel (1493), oppure a causa di una grave epidemia di peste che scoppiò nel 1492, inducendo Dürer a fuggire a Strasburgo. Tale ricostruzione, tuttavia, risulta in parte ipotetica, in quanto – in assenza di documentazione esplicita – si fonda unicamente sull'attribuzione dei disegni a Dürer (dato su cui, ad ogni buon conto, gli storici dell'arte appaiono concordi). Dal punto di vista iconografico, le illustrazioni mettono in evidenza indubbie analogie con quelle presenti nell'edizione dell'*Eunuco* di Neidhart e Dinckmut, pubblicata nel 1486 (Chong-Gossard 2015, 97-8). Il testo è stampato su carta a mano Magnani in carattere "Dante", corpo 13 tondo e corsivo e 12 corsivo; il titolo nel frontespizio è invece stampato in carattere "Zeno", corpo 42. Ciascun volume di questa edizione trilingue è stato impresso in 160 esemplari, a cui si aggiungono alcune copie 'personalizzate', con la serie delle xilografie stampata a fogli sciolti su pergamena (l'esemplare qui esposto reca il numero II).



Frontespizio: Terenzio



Atto IV/2 Miside, Panfilo, Carino e Davo



Atto IV/5 Miside, Crito e Davo

LUCREZIO

Daniele Pellacani

Secondo un'efficace formula di Ivano Dionigi, Lucrezio è un poeta che ha il futuro nel sangue (Dionigi 2023, 9-18). Vissuto nella prima metà del I sec. a.C., col suo *De rerum natura* si incarica di annunciare a Roma il verbo di Epicuro: un messaggio rivoluzionario, che da una prospettiva materialista – e nello specifico atomista – proclama la mortalità dell'anima, l'assenza della provvidenza divina e il rifiuto della politica. Le parole di Lucrezio, apertamente osteggiate dai Padri della Chiesa, attraverseranno carsicamente il medioevo, e torneranno a farsi sentire a partire dal 1417, quando l'umanista Poggio Bracciolini scoprirà, in un monastero non lontano da Costanza, un manoscritto che conservava il testo del poema latino. Da quel momento il *De rerum natura* conoscerà una rapida e straordinaria diffusione, che contribuirà in maniera decisiva allo sviluppo dell'età moderna in ambito filosofico, scientifico e letterario (Greenblatt 2011; Palmer 2014; Norbrook/Harrison/Hardie 2016).

Ma la spinta innovatrice del poema di Lucrezio non si esaurisce tra Cinque e Seicento: riemergerà, con rinnovato vigore, anche in età contemporanea, influenzando ancora il pensiero filosofico (su tutti Marx e la tradizione marxista) ma anche la riflessione scientifica, ad esempio con la teoria del *clinamen* (che problematizza il rapporto tra casualità e struttura atomica della materia) o della pluralità degli universi, che secondo Lucrezio sono infiniti nello spazio come nel tempo (Lezra/Blake 2016).

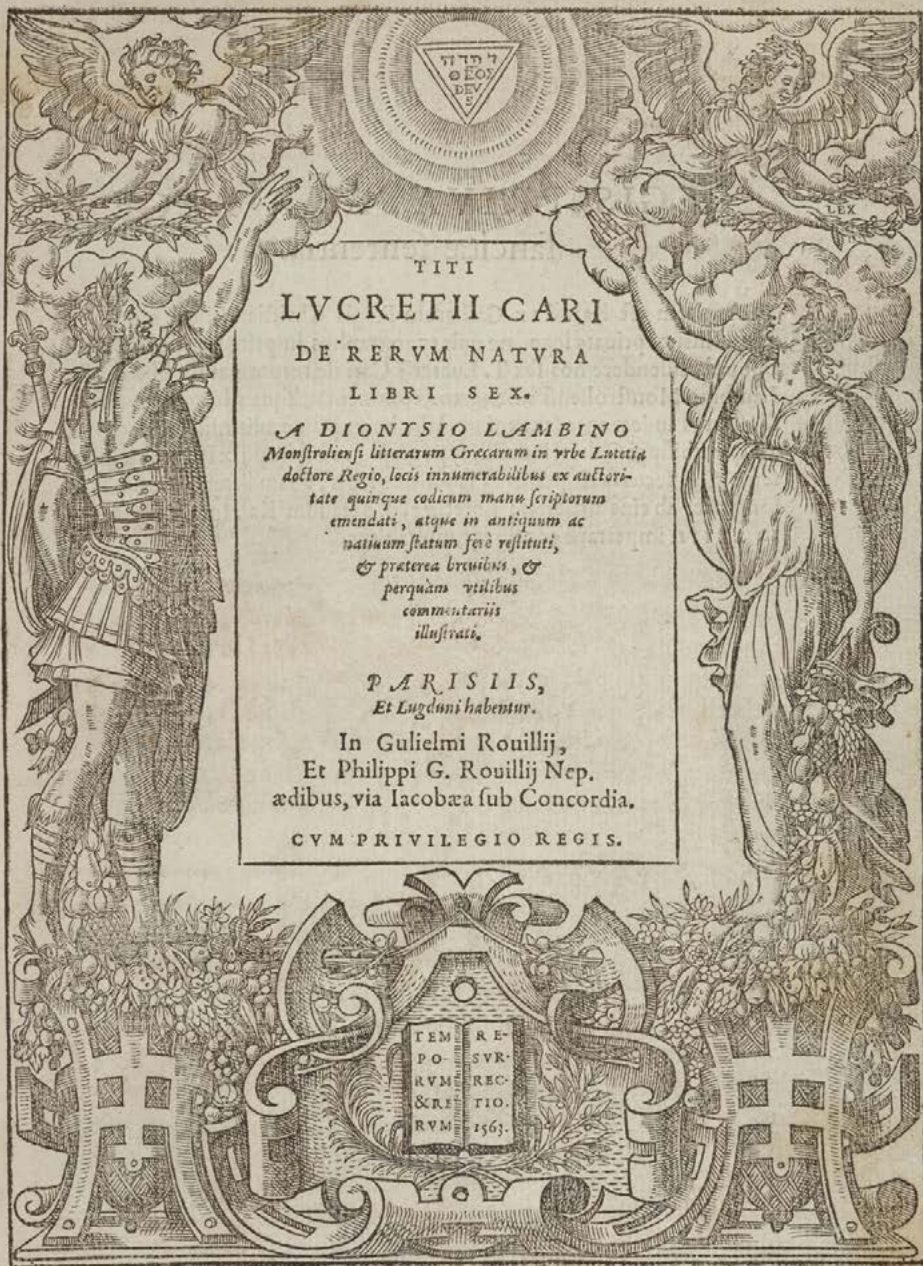
Nel corso del Novecento si incontrano anche i primi esempi di ricezione del *De rerum natura* nelle arti figurative: un dato certamente sorprendente, se rapportato a un poema che è sostanzialmente 'aniconico'. Nel panorama italiano possiamo ricordare lo scultore Alik Cavaliere, che nel febbraio 1964 allestisce presso la galleria Schwarz di Milano la mostra *Arbres*, una 'serra' popolata da sculture in bronzo che riproducono, e spesso inglobano, elementi vegetali; i titoli delle opere, tutti tratti dal *De rerum natura*, rimandano a tre diversi nuclei lucreziani: l'inno a Venere, dove si esalta la forza generatrice della natura; la descrizione della nascita di erbe, alberi e prati, inserita all'interno della cosmogonia del libro V; e la teoria dei *simulacra*, che occupa la parte centrale del libro IV: proprio quest'ultimo nucleo spinge Cavaliere a riflettere sul rapporto tra realtà e visione, al punto di «rileggere Lucrezio alla luce del surrealismo, e il surrealismo alla luce di Lucrezio» (Pontiggia 2015, 176; vd. anche Pellacani 2020, lii-liii).

In tempi più recenti, il *De rerum natura* ha poi ispirato alcuni lavori di Giulio Paolini distribuiti nell'arco di un ventennio. Il primo esempio è *Casa di Lucrezio* – un'installazione declinata in nove versioni, elaborate tra il 1981 e il 1984 – che mette in relazione la figura del poeta latino (evocata attraverso il calco in gesso di una testa apollinea) con la raffigurazione di un labirinto incisa su una delle colonne della *domus* pompeiana di Marco Lucrezio Frontone; l'ultimo lavoro è invece *De rerum natura*, opera costituita da otto collages su carta realizzati nel 2003, in occasione della pubblicazione del poema lucreziano nella collana 'I millenni' di Einaudi. Tra questi due estremi cronologici si colloca *Contemplator enim*, titolo esplicitamente lucreziano che l'artista associa a tre diverse opere (elaborate tra il 1991 e il 1992) in cui viene declinato uno dei temi essenziali dell'intera produzione di Paolini, ovvero il rapporto che

lega artista, opera e osservatore (Pinto 2017; Pellacani 2020, liv-lvi). La locuzione latina, tratta dall'*incipit* di Lucr. 2, 114, esprime infatti l'invito a osservare, e introduce la celebre analogia tra il moto degli atomi e il vorticoso movimento del pulviscolo all'interno di un fascio di luce che filtra in una stanza buia: lo stesso passo che ha influenzato, in tempi più recenti, una videoinstallazione di Sabrina Mezzaqui (*Here comes the sun*, 2000: Pinto 2017b). In questo ricco panorama – che include anche lavori dichiaratamente ispirati al *clinamen* lucreziano, come una serie di dipinti di Massimo Kaufmann (Pinto 2017c), o la sorprendente istallazione dell'artista francese Céleste Boursier-Mougenot, recentemente riallestita alla Bourse de Commerce/Pinault Collection di Parigi (una grande vasca riempita d'acqua in cui galleggiano decine di piatti di ceramica, che scontrandosi accidentalmente producono armonie casuali) – colpisce l'abbondanza di edizioni illustrate e libri d'artista dedicati al *De rerum natura*. Oltre alle opere di Enrico Baj e Giulia Napoleone esposte in questa mostra (vd. schede), si possono ricordare almeno tre edizioni francesi, illustrate da Léopold Lévy (Paris, 1935: Pinto 2017d), Camille Paul Josso (Paris, 1950: Tinti 2017) e Jean Chièze (Paris, 1958: Pinto 2017e): quest'ultima si segnala in particolare per l'impiego di immagini che rimandano all'illustrazione scientifica, come i campi di forza del magnete, o la rappresentazione di Venere sormontata da quella che sembra una cellula con i cromosomi in fase di divisione. A queste si aggiungono un'edizione americana, con incisioni di Paul Landacre (Los Angeles, 1957: Tinti 2017b), e l'edizione russa di Fjodor Petrowsky (Mosca, 1936), impreziosita dalle xilografie di Nikolai Dimitrewski e ristampata nel 1946 in occasione del secondo bimillenario della nascita di Lucrezio, celebrato dall'Accademia delle Scienze dell'Unione Sovietica (Kostin, 2017). In Italia si segnala invece l'edizione stampata da Franco Riva, con traduzioni di Enzo Cetrangolo e due incisioni fuori testo di Bruno Saetti (Verona, 1968) in cui si esalta la potenza feconda e generatrice della figura femminile (De Lena 2017); sempre la traduzione di Cetrangolo accompagna anche un'acquaforte di Mino Maccari, ispirata alla cruda interpretazione lucreziana dell'eros nel finale del libro IV (Pisa, s.d.: De Lena 2017b).

Tra i vari poeti contemporanei che si sono cimentati nella traduzione del *De rerum natura* c'è anche Giorgio Orelli, le cui traduzioni lucreziane sono state pubblicate in due libri d'artista, con incisioni di Enrico Della Torre (Milano, 1996: Pontiggia 2017) e Italo Valenti (Milano, 1991), che proprio in risposta alla lettura delle traduzioni di Orelli realizzerà «un ciclo di impressionanti visioni del Caos originario» (Pontiggia 2017b). Tra più recenti e affascinanti libri d'artista si segnala infine l'omaggio a Lucrezio di Helmut Dirnaichner (*Tre opere (Per Titus Lucretius Caro)*, Milano, 2011: Pinto 2017) che raccoglie tre lavori ispirati al celebre proemio del *De rerum natura* (1, 6-9) in cui il poeta latino descrive la rinascita della natura di fronte all'*adventus* di Venere, che sancisce il ritorno della primavera. L'interesse dell'artista tedesco è catturato soprattutto dall'espressione *daedala tellus*, che qualifica la terra non solo come creatrice, ma anche come artista: Dirnaichner sceglie allora di coinvolgere nel suo lavoro le potenzialità creative proprie della materia utilizzando, per i colori della

terra, il bianco del cristallo di roccia, il verde della malachite e della verdite e il blu del lapislazzulo. I minerali, sminuzzati nel mortaio, sono allora ridotti a 'atomi' che l'artista inserisce, a mo' di intarsio, direttamente nella cellulosa della carta, così da creare tre opere materiche in cui la delicata modulazione delle tonalità cromatiche esalta i campi di luce che la rifrazione produce sui singoli granuli (Pellacani 2020, lvii-lviii).



TITI
LVCRETII CARI
DE RERVM NATVRA
LIBRI SEX.

A DIONYSIO LAMBINO
Monstrolensi litterarum Graecarum in vrbe Lucae
doctore Regio, locis innumerabilibus ex auctori-
tate quinque codicum manuscriptorum
emendati, atque in antiquum ac
nativum statum fere restituti,
& praeterea brevibus, &
perquam vtilibus
commentariis
illustrati.

PARISIIS,
Et Lugduni habentur.

In Gulielmi Rouillij,
Et Philippi G. Rouillij Ncp.
aëdibus, via Iacobæa sub Concordia.

CVM PRIVILEGIO REGIS.

Sp. S. P. R. E. T.

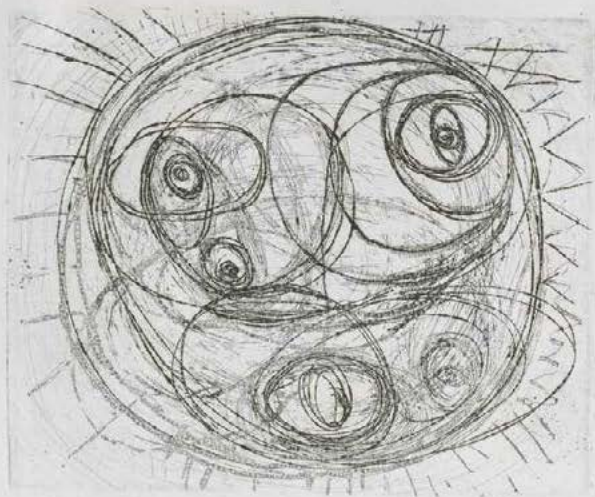
LAMBIN
De Rerum Natura
Paris, 1563

Titi Lucretii Cari De rerum natura libri sex, a Dionysio Lambino Monstroliensis litterarum Graecarum in urbe Lutetia doctore Regio, locis innumerabilibus ex auctoritate quinque codicum manu scriptorum emendati, atque in antiquum ac natium statum fere restituti, & praeterea breuibus, & perquam utilibus commentariis illustratis. Parisiis et Lugduni: In Gulielmi Rouillij, et Philippi G. Rouillij Nep. Aedibus, 1563.

In -4° (collezione privata).

L'edizione del *De rerum natura* di Denis Lambin, pubblicata nel 1563 e più volte ristampata tra Cinque e Seicento, rappresenta una pietra miliare nella storia degli studi lucreziani, tanto per l'ampiezza del commentario, quanto per la superiore qualità del testo, che per la prima volta viene ricostruito collazionando non solo testimoni umanistici, ma anche i due più importanti manoscritti medievali del poema, l'*Oblongus* e il *Quadratus* (Butterfield 2019).

Il lavoro di Lambin vede la luce nel pieno della Controriforma, dunque in un contesto comprensibilmente ostile al messaggio di Epicuro: anche se il poema di Lucrezio non verrà mai inserito nell'*Index librorum prohibitorum*, saranno comunque proibiti i suoi volgarizzamenti, che minacciavano di diffondere tra un pubblico più ampio e culturalmente meno attrezzato i principi 'empi' di un sistema filosofico inconciliabile con i dettami della Chiesa. Di qui l'ansia apologetica di Lambin, che si esplicita nella dedica al re Carlo IX, in cui vengono esaltate le qualità letterarie del poeta latino attribuendo per contro al suo maestro Epicuro la responsabilità di tutti i 'deliri' filosofici (Palmer 2014, 182-184). Ma per ribadire in modo ancor più netto la sua devozione a Dio, come pure la sua fedeltà al re di Francia, Lambin fa realizzare un'antiporta xilografica in cui le figure di Venere e Marte sono identificate, per mezzo di una didascalia, con il re (*rex*) e la legge (*lex*) che tendono concordi verso un sole che non è più, come in Lucrezio, simbolo della *ratio* epicurea, ma della luce di Dio, come confermato dall'iscrizione in ebraico, greco e latino inserita all'interno del triangolo (Cherchi 2020, 342). L'iconografia di questa antiporta dunque risemantizza in chiave cristiana le figure delle due divinità pagane che nel proemio del I libro del *De rerum natura* rappresentavano – in una prospettiva epicurea – i movimenti di aggregazione e disgregazione degli atomi (*motus genitales e motus exitiales*), dal cui perpetuo avvicinarsi trae continuamente forma il reale.



De Rerum Natura, presentazione di Roberto Sanesi, con la traduzione in francese di Edouard Jaguer. Con 36 acquaforti di Enrico Baj. Milano: Arturo Schwarz, 1958. mm. 505 x 375, prove d'artista (collezione privata).

BAJ
De Rerum Natura
Milano, 1958

Nell'aprile del 1958 Arturo Schwarz pubblica *De rerum natura*, una cartella stampata in 51 esemplari che raccoglie 36 acqueforti di Enrico Baj con una presentazione di Roberto Sanesi. A questo progetto Baj inizia a lavorare già nel 1952, l'anno in cui firma, assieme a Sergio Dangelo, il primo manifesto del Movimento Nucleare «che teorizza una pittura di gesto e di materia ... capace di esplorare l'energia dell'atomo» (Pontiggia 2017c): di qui l'interesse per il poema di Lucrezio, «il primo grande poeta che si fosse interessato della struttura della materia, dell'energia, di atomi e nuclei» (Baj 1990, 33).

Animato da «un puntuale impegno descrittivo e illustrativo» (Baj 2018, 224) l'artista incide circa sessanta lastre, sperimentando per la prima volta una tecnica che lo costringe a misurarsi con un tratto sottile, continuo e nitido, cercando nel contempo «il limite di sopportazione del metallo ... il limite estremo al quale spingere le morsure» (Tavola 2024, 31). Questo materiale viene poi riorganizzato in maniera autonoma rispetto al testo latino, con la selezione di 36 acqueforti che vengono a formare tre sezioni di dodici elementi ciascuna: le storie del sole, della vita e della morte. La struttura del progetto è ben sintetizzata dalle parole di Schwarz: «Sotto l'occhio vigile del sole, il primitivo disordine informale gradatamente perviene a organizzarsi, fino all'emergere delle presenze umane, sino alla storia dei rapporti tra uomo e donna, ai suoi giochi sociali (la musica, la danza, la toeletta) e alle sue tragedie (la guerra, la pestilenza, la morte), per narrare infine il disfacimento del tutto e il suo ciclico restituirsi al caos originario» (Baj 2018, 226). Baj dunque intuisce, e creativamente riproduce la struttura ciclica sottesa all'intero poema lucreziano, che si chiude con la peste di Atene per riaprirsi, di nuovo, col proemiale inno a Venere: nelle ultime due acqueforti della serie, il volto deformato nell'urlo è infatti seguito dall'immagine del silenzio, che ha l'aspetto di «una giovane e graziosa fanciulla, quasi presaga di un nuovo inizio dopo le rovine» (Corgnati 2018, 20-21).

Le stampe esposte in mostra sono tre prove d'artista firmate da Baj: particolarmente significativa è l'immagine dei ghirigori, «gesto primario, pura espressione di energia ma, al tempo stesso, possibile rappresentazione del moto delle particelle elementari attorno al nucleo atomico» (*ibid.*, 16). Le altre due acqueforti fanno invece parte delle 'storie della vita', che rappresentano il progresso della civiltà umana sul piano sociale e culturale (qui esemplificate nella toeletta e nella musica), con un gusto figurativo influenzato dal «Picasso classico delle *Metamorfosi* (1931), che a sua volta si ispirava alla linea nitida, senza ombre e senza spessore, dei vasi greci» (Pontiggia 2017c).



from

day 53



g. 1000

by

*Dal libro
quinto*

Or cantiamo onde i moti abbian le stelle.
Pria, se l'ampio del cielo orbe s'aggira,
Ceder si dee che quinci e quindi il polo
Sia dall'aria compresso, e d'ambi i lati
Di fuor chiuso e ristretto: indi ch'un altro
Aer sopra ne scorra, e 'l corso indirizzi
Là 've del mondo eterno a volger s'hanno
Le stelle ardenti, e che di sotto un altro
Erga al contrario il ciel; come talora
Miri intorno aggirar le ruote e i plaustri.

Lucrezio. *NERO*, con disegni originali di Giulia Napoleone. Mendrisio: Josef Weiss, 2014. mm. 190 x 280, es. 2/20 (collezione privata).

NAPOLEONE Nero Mendrisio, 2014

Già nel 1979 Giulia Napoleone aveva guardato al *De rerum natura* – letto nella traduzione secentesca, in endecasillabi sciolti, dello scienziato Alessandro Marchetti – per realizzare *In luminosa riga* (Roma, Grafica dei Greci: De Lena 2017c), cartella che raccoglie sei incisioni al punzone ispirate alla celebre analogia con cui Lucrezio, nel II libro del poema, spiega il movimento invisibile degli atomi attraverso l'immagine dei granelli di polvere che vorticano dentro un fascio di luce. Proprio la tecnica del punzone consente all'artista di tracciare linee sottilissime, composte da minuscoli punti ravvicinati e disposti, appunto, «in luminosa riga», secondo l'espressione con cui Marchetti traduce il lucreziano *radiorum lumine in ipso* (Lucr. 2, 117); righe rettilinee che, come gli atomi di Lucrezio, si incrociano e si sovrappongono, preparando con la loro aggregazione la nascita delle forme (Pellacani 2020, lvi-lvii).

A distanza di 35 anni da *In luminosa riga*, Giulia Napoleone torna di nuovo Lucrezio, sempre attingendo ai musicali endecasillabi di Alessandro Marchetti; dai torchi dello stampatore Josef Weiss nasce allora *NERO* (Mendrisio, 2014: Tinti 2017c), libro d'artista realizzato in venti esemplari unici, ciascuno dei quali è illustrato da cinque disegni originali a china che vengono messi in dialogo con quattro passi lucreziani: «Nulla può [...] mai ridursi al nulla» (Lucr. 1, 237-249); «Il tempo [...] non è per sé in natura» (Lucr. 1, 459-468); «Se [...] i primi corpi alcun colore / non hanno, hanno però forme diverse / atte a produrle e variarli tutti» (Lucr. 2, 757-771); «Onde i moti abbiano le stelle» (Lucr. 5, 509-516). L'approccio 'divisionista' di *In luminosa riga* è qui applicato alla maniera nera, soluzione che consente all'artista di cercare la luce dentro l'oscurità: l'inchiostro, applicato attraverso fitti punti minuti, dà vita a piccoli corpuscoli che, come atomi, si aggregano isolando spazi vuoti, punti di luce che s'accendono come stelle nel buio della notte (Pellacani 2020, lvii). Dal colophon: «Dall'incontro fra Giulia Napoleone, Giuliana e Josef Weiss nasce la pubblicazione “NERO” con testi di Tito Lucrezio Caro dal “De rerum natura” tradotto da Alessandro Marchetti. I versi sono presi dal volume edito da Giuseppe Molini “All'insegna di Dante”, Firenze 1820. Questa edizione è composta col carattere “Diethelm Antiqua” e impressa al torchio da Josef Weiss presso la sua officina in Mendrisio su carta a mano “Richard-de-Bas”. La legatura è realizzata da Josef Weiss. I disegni originali sono eseguiti a inchiostro da Giulia Napoleone».

CATULLO E ORAZIO

Francesco Citti

Ut pictura poesis: questa formulazione epigrammatica si incontra nell'*Ars Poetica* oraziana (v. 361), con la funzione circoscritta di introdurre un paragone tra un'opera letteraria e un quadro, che possono sembrare più o meno perfetti a seconda del punto di vista del fruitore, della distanza (temporale e spaziale) che intercorre tra il fruitore e l'opera, o delle condizioni di luce in cui avviene l'osservazione (nel caso di un quadro). L'espressione oraziana, riletta in una chiave ben più estensiva, ha avuto una grande fortuna come formulazione sintetica del dibattito sul rapporto tra le arti, ed in particolare tra letteratura e pittura, al centro di una progressiva «tragedia familiare» (Markiewicz/Gabara 1987): a lungo considerate come 'sorelle', le due arti si sono trasformate in 'sorellastre' se non addirittura in nemiche, in una riflessione che oggi invita a mettere da parte l'idea di equivalenza, e anche di assoluta alterità di verbale e visuale, e ad analizzare come i diversi media si intreccino e si contaminino tra loro (Cometa 2005; Mitchell 2017). Il frequente ricorso ad un linguaggio visivo e all'evocazione di situazioni, luoghi, paesaggi (Haight 1952; Baldo 2013; Baldo/Duso c.d.s.) ha favorito la fortuna dell'opera oraziana nelle arti figurative, anche se in maniera poco sistematica, se si guarda agli ampi cicli pittorici in cui sono state tradotte le opere narrative di altri autori, come ad esempio Ovidio o Apuleio. Così, nei manoscritti medievali, l'apparato decorativo è limitato per lo più alla rappresentazione del poeta e di altre figure mitologiche o storiche; tuttavia è particolarmente rilevante l'interesse suscitato proprio dall'*incipit* dell'*Ars*. Qui Orazio invita a non mescolare alla rinfusa il viso di una donna con un collo di cavallo, piume di uccelli e membra di altri animali, ed una coda di pesce: sarebbe ridicolo. Eppure questo mostro chimerico, con tratti di sirena o di centauro, compare spesso a decorare l'inizio del trattato, proprio in ragione della compresenza di un simile immaginario nei bestiari e nella scultura tra l'XI e il XIII secolo (Villa 1988; Gallavotti Cavallero 1998; Hamburger 2019). Rare sono le edizioni illustrate nei primi due secoli della stampa, e per questo è ancora più significativa quella realizzata a Strasburgo, in collaborazione con l'umanista Jakob Locher, dallo stampatore Johann Grüninger, nel 1498: si tratta della prima edizione illustrata di Orazio mai realizzata, e della prima edizione del poeta in ambito germanico. L'opera si inserisce in un contesto di insegnamento in cui Conrad Celtis aveva introdotto la pratica di cantare le *Odi* con accompagnamento musicale: come indica il titolo (*Horatii Flacci Venusini poetae lirici opera cum quibusdam annotationibus imaginibusque pulcherrimis aptisque ad odarum concentus et sententias*), la scelta delle immagini è concepita come il migliore accompagnamento all'insegnamento morale e al canto. Delle 101 incisioni xilografiche, più volte riutilizzate a comporre 168 illustrazioni, solamente 31 furono realizzate per il nuovo volume: il resto deriva da stampe precedenti di Grüninger, come la *Stultifera naus* di Sebastian Brandt (1494) e soprattutto dal Terenzio del 1496: se dunque le immagini di alcuni personaggi comici terenziani non si rivelano perfettamente adatti alle liriche cui sono accostate, e non mancano inconvenienti nel riadattamento dei blocchi xilografici alla nuova pagina, d'altra parte in altri casi emerge ben chiaro l'intento narrativo dell'illustratore (Iurilli 2017, 61-

63, Jensen 2020 e soprattutto Enenkel 2022, 127-132). Numerose xilografie si concentrano infatti sulla *performance* musicale: Orazio, nel frontespizio, è presentato come un professore universitario laureato, mentre nell'*ode* 2,17 lo incontriamo accanto al letto di Mecenate malato, con uno spartito in mano, intento a cantargli un carme consolatorio; analogamente, nell'*ode* 1,21, in maniera didascalica, troviamo un coro di giovani che cantano, assistiti dalla Musa, proprio come indicato nel testo. L'attualizzazione non si limita a vestiario e strumenti musicali: Augusto (nell'*epodo* 9, nelle *odi* 1,37 e 3,14) assume le sembianze dell'imperatore Massimiliano, con la corona e l'aquila degli Asburgo. Il messaggio è chiaro, e suggerisce una continuità anche culturale tra impero romano e sacro romano impero, con il suo insegnamento umanistico, per il quale l'opera di Gröninger offre uno strumento pedagogico sofisticato.

Nel panorama delle realizzazioni artistiche ispirate ad Orazio, gli *Emblemata Horatiana* di Otto van Vaen, pittore fiammingo, maestro di Rubens, pubblicati ad Anversa nel 1607, sono un'opera di straordinaria originalità e complessità, che combina assieme più generi e funzioni: libro illustrato con 103 incisioni, compendio di Orazio – volto al perfezionamento morale che conduca fino all'immortalità –, raccolta di luoghi comuni, manuale iconografico per artisti ed emblematica tradizionale (Enenkel/Smith 2022 parlano di un «Pluri-Medial Horace»). La tavola a piena pagina, infatti, è accompagnata da un titolo, un motto, ed è corredata da citazioni oraziane, da una spiegazione, opera sempre di Vaenius, e da citazioni da altre lingue: laddove il testo non presenta un linguaggio visivo, le immagini traducono i concetti astratti in personificazioni didascaliche. È il caso dell'immagine introdotta dal motto *In medio consistit virtus*, ispirata all'affermazione che *virtus est medium vitiorum in utrimque reductum* (*epist.* 1,8,9): Vaenius costruisce un'elaborata allegoria della *Mesotes* (già aristotelica), con tre personificazioni collocate all'interno di un cerchio (*Liberalitas*, *Avaritia* e *Prodigalitas*), mentre sullo sfondo i personaggi mitologici di Dedalo e Icaro richiamano i pericoli degli estremi. Altrove, nella rappresentazione delle *Curae inevitabiles*, Vaenius si ispira chiaramente all'immagine visiva di *carm.* 1,31,37-40, dove sono rappresentate le fosche ansie, che non abbandonano mai chi si affanna alla ricerca di ricchezze, salendo sulle bronzee triremi, o andando a cavallo: l'*atra cura* prende la forma concreta di minacciosi demoni infernali di colore nero, che inseguono i cavalieri. Il successo dell'opera fu straordinario, con almeno una ventina di edizioni e traduzioni in varie lingue, e una ricezione che si estende dalla pittura di genere olandese, agli *azulejos* nel chiostro francescano di São Francisco a Salvador de Bahía, dai pamphlet politici inglesi ai *trompe-l'œil* spagnoli (Iurilli 2017, 286-301, Weststeijn 2005).

Un vero e proprio punto di svolta è costituito dalla scoperta della villa oraziana di Licenza, divulgata dai volumi di Domenico De Sanctis (*Dissertazione sopra la Villa di Orazio*, Roma 1761¹, 1768²) e Bertrand Capmartin de Chaupy (*Découverte de la Maison de campagne d'Horace*, Roma I-II 1767; III 1769). I luoghi oraziani sarebbero divenuti meta di letterati ed artisti, come dimostra il poema *Childe Harold's Pilgrimage*

(1812-1818) di Lord Byron, e ancora prima la *Enquiry into the Situation and Circumstances of Horace's Sabine Villa* del pittore scozzese Allan Ramsay, composta durante tre viaggi in Italia, nel 1775, 1776 e 1777. Di questi stessi anni sono le vedute di Jacob Phillip Hackert, veri e propri idilli bucolici, che comunicano la predilezione oraziana per la campagna; dipinte a guazzo, queste pitture furono trasposte in incisioni dal fratello Georg Hackert intorno al 1784 (Gallavotti Cavallero 1998, 687-689; Frischer/Brown [eds.] 2018; Enenkel 2022, 88-166). Basterà menzionare, tra i temi delle vedute, la *Vista di Fonte Bello, o una delle fonti del fiume Digentia sul monte Lucretile* (ispirata a *carm.* 3,13), oppure il *Paesaggio con il giovane Orazio addormentato* (tratto da *carm.* 3,4). La fortuna di questo genere di raffigurazioni è testimoniata dalle raccolte di vedute della villa di Orazio, sempre tratte dai disegni di Hackert, incise da François Morel, e stampate sia in Francia, sia in Italia (Roma 1822), o dalle *Dreissig Bilder zur Horazens Werken* di Carol Ludwig Frommel (Carlsruhe 1828). Allo stesso ambito è da ricondurre l'edizione dell'incisore inglese John Pine in due volumi (I 1733, II 1737: cfr. Iurilli 2017, 300-301 e 748-750, nr. 1496; Enenkel 2022, 137-146), di straordinaria eleganza, sia per quanto riguarda il testo, che le 324 illustrazioni, incise su rame e accompagnate da intestazioni e iniziali ornate: si tratta di un apparato iconografico di tipo prevalentemente antiquario, che comprende monete, utensili antichi, oggetti d'arte (come l'Ercole Farnese, l'Apollo del Belvedere) e rappresentazioni ecfrastiche di luoghi oraziani, in cui si combinano rigore antiquario e fantasia ricostruttiva. Un caso esemplare è la villa di Tivoli (*epist.* 1,16): non potendo ancora fondarsi sulle scoperte archeologiche, l'artista si ispira al paesaggio di Tivoli, e riproduce quindi il tempio rotondo della Sibilla. In questi anni tutti i maggiori editori europei promuovono la realizzazione di grandi edizioni illustrate di Orazio (Venier 1993, 97-108): tra queste «the largest and handsomest Horace ever published» (Bocock 1903, 163; Iurilli 2017, 950-951, nr. 2344) è stampata da Firmin Didot nel 1799, in folio (con 250 esemplari su «grand paier vélin» e 100 in pergamena con figure), con vignette disegnate da Charles Percier e incise da vari artisti. Un vero e proprio gioiello dell'arte vittoriana è rappresentato da *The Works of Quintus Horatius Flaccus. Illustrated Chiefly from the Remains of Ancient Art*, opera decorata da Owen Jones e George Scharf e pubblicata da John Murray a Londra nel 1849. Jones, poliedrico architetto e disegnatore, creò otto pagine con cromolitografie in stile classico, con inusuali e attraenti schemi cromatici e ulteriori decorazioni monocrome (McLean 1963, 68): la sua idea di un linguaggio ornamentale, che unisce eleganza classica e sensibilità contemporanea, sarebbe stata poi esposta nel trattato *The Grammar of Ornament* (Londra 1856). A George Scharf si devono invece centinaia di xilografie in bianco e nero di genere archeologico, raffiguranti statue, basorilievi, monete. Un caso veramente eccezionale è il manoscritto (Oxford, Bodleian Library, Ms. Lat. class. e. 38) realizzato, tra il 1875 e il 1876, dall'ecclettico artista, pittore, stampatore e calligrafo William Morris, che coniuga in questa sua opera passione per la tradizione medievale e sensibilità artistica vittoriana. Il testo, in una corsiva rinascimentale, presenta capilettera ornati con sfumature d'oro e d'argento, decorazioni

floreali e miniature di volti e figure. Particolarmente spettacolari le pagine di apertura di ciascun libro delle *Odi*, cui collaborarono anche Edward Burne-Jones e Charles Fairfax Murray. A questo ideale di libro perfetto, opera d'arte sia per l'accuratezza della stampa, sia per l'eleganza delle illustrazioni, si ispira l'Orazio di Aristide Maillol, originariamente destinato alla Cranach Presse del conte Harry Graf Kessler, e poi compiuto solo nel dopoguerra dall'editore parigino Gonin (1958, vd. *infra*). Un altro progetto ambizioso, dovuto all'iniziativa del traduttore oraziano, Mario Ramous, con la collaborazione del pittore Bruno Cassinari, viene realizzato dalla casa editrice Cappelli (di cui lo stesso Ramous era direttore): nel 1962 viene edito un libro di grandi dimensioni, su carta forte, che presenta dodici buste di carta scura, interfoliate ai testi oraziani e contenenti dodici litografie a colori, «dove simboli appena accennati creano uno stretto legame col testo» (Venier 1993, 108). Con le medesime caratteristiche sarebbe stato pubblicato, nel 1966, il volume *Dal libro di Catullo*.

Fino al Novecento, la presenza di Catullo nelle arti figurative sembra episodica, limitata ad alcuni personaggi dei *Carmina docta*, come Teseo e Arianna (si pensi ad es. all'*Arianna abbandonata* di Angelika Kauffmann, 1782 ca.), e di questi carmi, in effetti, si trova anche qualche edizione illustrata (cfr. i *Due poemi ... volgarizzati* [cc. 64 e 66] per le nozze Savorgnan-Tiepolo, Bologna 1777, con vignette xilografiche, e le *Odes à Lesbie et épithalame de Thétis et Pélée*, con illustrazioni di Victor-Armand Poirson, Parigi 1889), ma è soprattutto con il secolo XIX che si assiste ad una «rinascenza catulliana a livello mondiale» (von Albrecht 1994, 344), ad una ampia rilettura in campo letterario e musicale dei carmi del poeta, e del suo 'romanzo d'amore' (Schmidt 1978, 25-28; Oade 2024). Mentre la censura opera meno fortemente sulla selezione del Catullo da proporre ai lettori (Lewis/Robertson 2021), compaiono numerose edizioni, che, accanto a nuove traduzioni – più in linea con i gusti contemporanei – propongono un apparato di illustrazioni. È il caso, in Inghilterra, della versione di Jack Lindsay, con xilografie di Lionel Ellis, o della traduzione di Frederick C.W. Hiley, illustrata da Vera Willoughby (entrambe Londra 1929). In Italia spiccano, negli anni '40, il Catullo nella versione di Vincenzo Errante, con litografie di Filippo De Pisis (vd. *infra*) e quello tradotto da Salvatore Quasimodo e illustrato da Renato Birolli (entrambi Milano 1945). Ma, mentre per il Catullo di De Pisis i carmi sono un pretesto, più che un testo da commentare con le immagini, in quello di Birolli, invece, testo e illustrazioni «instaurano [...] un rapporto profondo che investe le strutture delle due forme estetiche: metrica, sintassi ed orchestrazione fonica per le poesie, disposizione spaziale e tratto grafico per le tavole» (Arrigoni 2008, 180-181). Agli anni '60, stagione fortunata per i libri illustrati d'artista, appartiene – oltre al già menzionato volume *Dal libro di Catullo* di Ramous e Cassinari – l'*Ad Lesbiam* di cui Franco Riva è autore, editore e tipografo (per la collana 'I poeti illustrati' di Editiones Dominicae, Verona 1965). Una antologia di 23 carmi scelti da Riva, e stampati nel solo testo latino, senza traduzione, con una grande attenzione alla *mise en page*, è introdotta e conclusa da una acquaforte di Achille Funi: l'immagine di una donna «seduta, giovane e bella, che appoggia la mano su una brocca, le

gambe accavallate, un piede in primo piano» (Anceschi 2015, 194), pensosa e con lo sguardo rivolto al lettore, illustra *Vivamus, mea Lesbia, atque amemus*, mentre una Lesbia dormiente, adagiata su un masso, funge da conclusione dell'opera. Postuma è poi la raccolta *Catullo visto da Tancredi. Disegni inediti*, nei 'Quaderni d'arte del Pesce d'oro' di Silvano e Vanni Scheiwiller, «impresso a Milano ... in occasione della Mostra personale di Tancredi allestita dal Comune di Venezia il 18 novembre 1967»: vengono proposti disegni ironici e surreali, «facezie, scherzi accorati fatti con un po' di leggerezza e un tantino di amarezza» (come li definiva l'autore); mostri e 'matti', dalle sembianze deformate, dialogano a distanza con il testo catulliano, con effetti fortemente evocativi. Si possono infine richiamare due esempi di ricezione visiva di un solo carme, il 101, «una breve riflessione di Catullo, in forma elegiaca, sulla morte del fratello in terra straniera (nella Troade) e sul dolore che essa gli causa» (Morelli, in Fo 2018, 1163). Il carme è tradotto, e illustrato dal poeta e scrittore inglese Aubrey Beardsley (nella rivista *The Savoy*, novembre 1896): Catullo è ritratto in un disegno in bianco e nero, sormontato dalla scritta *AVE ATQUE VALE*. Beardsley, malato di tubercolosi, che lo portò alla morte in due anni, si proietta nel ritratto di Catullo: infatti il profilo del suo volto è disegnato, quasi in un gioco illusionistico, dal bordo della tunica che fascia il corpo di Catullo (Gaisser 2009, 208). Più recentemente la scrittrice Anne Carson ha reso pubblico – mediante una ristampa facsimilare (New York 2010) – il libro-epitaffio *Nox*, contenuto in una pesante scatola (una «scatola-tomba» l'ha definita Maria Anna Mariani), scritto per il fratello, improvvisamente scomparso, dopo avere vagabondato per anni: con questa sorta di diario, l'autrice cerca di elaborare il lutto, producendo, a partire dal carme catulliano, un testo che esprime la impossibilità della traduzione e «allude metaforicamente all'incomunicabilità del trauma» (Marfè 2022, 97). Sulle pagine, disposte in un lungo leporello, la decostruzione del testo catulliano in lemmi di dizionario si alterna con citazioni di traduzioni e testi poetici, annotazioni in vari colori, ricordi, fotografie, spesso ridotti a ritagli con cui l'autrice ha ricercato di ricomporre i ricordi del fratello: per la eccezionale combinazione di esegesi e percorso interiore, *Nox* si può definire «una sorta di edizione 'privatamente' illustrata in modo 'postmoderno'», come mi suggerisce Alessandro Fo (cui devo la segnalazione di queste due riletture del *carme* 101).

né speri piú nell'amor mio d'un tempo,
che per sua colpa cadde: come il fiore,
cui sul ciglio del prato, oltre passando,
tocca l'aratro».



Filippo De Pisis, *I Carmi di Catullo*. Scelti e nuovamente tradotti in versi da Vincenzo Errante e decorati con litografie di Filippo De Pisis. Milano: Ulrico Hoepli, 1945. mm. 385 x 280, es. 74/100 (Biblioteca di Busseto di Cariparma - Donazione Corrado Mingardi); es. 91/100 (Biblioteca Universitaria di Bologna)

DE PISIS
I Carmi di Catullo
Milano, 1945

Già negli anni Trenta, De Pisis aveva prodotto alcune illustrazioni riprodotte nei volumi di due suoi amici (G. Comisso, *Questa è Parigi*, Milano 1931; G. Cavicchioli, *Le nozze di Figaro*, Modena 1932). Si trattava di stampe non di alta qualità, e lo stesso De Pisis non era particolarmente contento: in una lettera del 1932, scriveva infatti di «essere contrario alle illustrazioni dei libri di letteratura pura», e che per lui era «difficile fare un disegno buono sul serio, senza un appoggio del vero». Nonostante ciò riteneva di avere trovato un metodo per realizzare illustrazioni dettate «dall'estro della fantasia, scarabocchi arguti ...; larve sorte tra le pagine dell'immaginazione del lettore». E perciò si augurava che un editore gli affidasse «l'illustrazione di un qualche classico». (Malabotta 1969, 5). Nel frattempo si era trasferito a Venezia e aveva intrapreso una produzione litografica che durò fino al 1948 (Sei *litografie*, Venezia 1944; *Alcune poesie e dieci litografie a colori*, Venezia 1945): l'occasione si presentò nel 1943, grazie all'incontro con il tipografo Giovanni Mardersteig, dell'Officina Bodoni di Verona, che aveva avuto l'incarico da Ulrico Hoepli di produrre un volume con le traduzioni di Vincenzo Errante di 79 carmi catulliani. Il progetto iniziale prevedeva venticinque illustrazioni, ridotte poi a diciassette per le difficoltà pratiche, come documenta il carteggio tra tipografo e pittore (Malabotta 1969, 21-31; Benini 2006): il servizio postale era spesso interrotto e rallentava la consegna dei disegni, mentre sarebbe stato necessario che «fossero trasportati sulla pietra entro tre giorni»; la scarsità della carta portò a stampare il volume su diversi supporti (carta bianca e gialla). In due anni, comunque, De Pisis riuscì a concludere il lavoro, anche servendosi di modelli dal vero, offrendo una selezione dei suoi temi più cari, «un'antologia dei suoi nudi, maschili e femminili»: «apolli ... bacchini ... in piedi, distesi, curvi, inginocchiati: questa sua umanità di dei, di semidei ad uso familiare», tracciati con un segno «scattante, a graffi e a sgorbi» (Raimondi 1958, 70). Come scrive il loro autore, i disegni sono liberi e hanno «espressamente un carattere *ironistico* e anti *classico*» (Malabotta 1969, 29; Benini 2006): il rapporto con il testo non è stringente (tranne poche eccezioni, come la fanciulla con il passero morto», n. 2) e perciò De Pisis si affidò a Mardersteig per la disposizione delle tavole nel volume. L'opera fu stampata a torchio in una tiratura di 150 esemplari: la prevista acquarellatura integrale fu abbandonata, per le difficoltà della guerra e per la insofferenza di De Pisis, per il quale una buona litografia doveva «dire tutto col bianco e nero»; pertanto, nonostante la disponibilità a collaborare di Piero Ghezzi (autore delle litografie colorate a mano della favola *Si Tsi Hiä - La vendetta*: Mardersteig 1980, 71-73), solo pochi esemplari furono acquarellati (uno è ora al Museo De Pisis di Ferrara).





HORATII CARMINA. I.

Regumque turres. O beate Sesti,
Vitæ summa brevis spem nos vetat
Inchoare longam :
Jam te premet nox fabulæque Manes

Et domus exilis Plutonia ;
Quo simul meâris,
Nec regna vini sortiere talis,
Nec tenerum Lycidam mirabere,
Quo calet juvenus
Nunc omnis et mox virgines tepebunt.



Aristide Maillol, *Quinti Horatii Flacci Carmina. Odes d'Horace*. Texte latin et traduction en vers par le Baron Delort. Gravures sur bois d'Aristide Maillol. Paris: Philippe Gonin, 1939 [ma 1958]. mm. 215 x 140, es. 312/350 (Biblioteca Universitaria di Bologna)

MAILLOL
Odes d'Horace
Paris, 1939 [1958]

L'edizione delle *Odi di Orazio* illustrata da Aristide Maillol vide la luce nel 1958, dopo un travagliato percorso editoriale: il progetto nacque intorno al 1918, su richiesta del collezionista tedesco Harry Graf Kessler, proprietario della Cranach-Presse, che si poneva l'obiettivo di stampare volumi che fossero opere d'arte, sia per l'aspetto tipografico e dei materiali, sia per le illustrazioni, affidate a grandi artisti contemporanei. Tuttavia, dei classici greco-latini, affidate a commissioni a Maillol, solo *Les Éclogues* furono realizzate (Weimar 1926): la casa editrice fallì nel 1937, e il progetto oraziano (come quello di *Daphnis et Chloé* e delle *Géorgiques de Virgile*) fu portato avanti da Philippe Gonin, che nel 1939 aveva già stampato il testo e parte delle xilografie, ma – dopo una lunga interruzione dovuta al secondo conflitto mondiale – portò a termine la stampa solo dopo la morte dell'artista (1861-1844). I due volumi, a fogli sciolti, con 125 xilografie originali, sono stampati su carta di canapa e lino fabbricata artigianalmente, in caratteri tipografici *Polyphile*, ispirati a quelli concepiti da Nicolas Jenson e perfezionati da Francesco Griffo (la *Hypnerotomachia Poliphili*, stampata da Aldo nel 1499, era un modello anche per la *mise en page* di testo e illustrazioni); la tiratura era di 350 esemplari, di cui 50, numerati in cifre romane, includevano due *suites* aggiuntive con xilografie in nero e bruno-rossastro.

Maillol concepiva le xilografie come una decorazione (e non come una illustrazione vera e propria del testo), che doveva corrispondere all'armonia dei caratteri tipografici (Lorquin 2002, 132); l'artista incideva personalmente i legni, con un coltello e con uno scalpello cavo, attingendo alla grande esperienza di scultore; il suo tratto era estremamente semplificato, per cogliere l'essenziale dei soggetti, senza superfluo decorativismo. L'obiettivo era di interpretare la poesia, creando un universo visivo parallelo che ne cattura lo spirito (Sentenac 1914, 184): influenzato, oltre che dagli artisti francesi contemporanei, anche dall'arte cinese e indiana, Maillol si concentra nella rappresentazione di eleganti figure femminili, animali e scenari bucolici, che riflettono la sua concezione dell'antichità come ideale di pace e armonia con la natura. La traduzione dei quattro libri delle *Odi*, seguiti, come libro quinto, da *Epodi e Carme Seculare*, è ripresa da *Odes d'Horace*, traduites en vers français par un ancien général de division de la Grande Armée [M. le baron Delort], Paris 1831.

Sembrerebbero particolarmente fortunati, per l'illustrazione delle *Georgiche*, gli anni quaranta del secolo scorso. Per citare solo le edizioni più celebri, oltre alle due presenti in questo catalogo, uscite nel 1947 (De Segonzac) e nel 1948 (Manzù), ricordiamo le *Georgiques* illustrate da xilografie di A. Maillol (prodotte dall'artista tra il 1937 e il 1944, ma uscite postume, per l'editore Gonin, nel 1950), e *Il fiore delle Georgiche* di Quasimodo, la traduzione antologica del poema didascalico virgiliano che fu pubblicata solo un paio d'anni dopo la sua rivoluzionaria versione dei *Lirici greci*: una prima edizione illustrata, per i tipi della Conchiglia, uscì nel 1942 con 8 disegni di Marino Marini; un paio di anni dopo, nel 1944, l'editore Gentile ne pubblicò una edizione corredata da 4 disegni di Domenico Cantatore.

Ma forse non è un caso che gli anni bui del secondo conflitto mondiale e dell'immediato dopoguerra abbiano conosciuto questa felice fioritura non solo di edizioni illustrate ma anche di traduzioni delle *Georgiche*. Come se quel periodo cupo che aveva visto stravolte le regole del vivere comune e della pace richiedesse di fare riferimento al Virgilio «mansuetus» del suo poema didascalico, come lo definisce Quasimodo nella sua nota di traduttore (che cito da Quasimodo 1996¹⁰, 715).

Non è un caso, perché le *Georgiche* stesse nascono in un periodo – all'incirca gli anni tra il 38 e il 29 a.C. – di guerre civili e di intermittenti dopoguerra, e di speranze di pace timide e spesso disilluse. Questa alternanza di 'luci e ombre' condiziona tutto il poema (Davis 2012, 166-169), che descrive in quattro libri altrettanti aspetti della vita rurale (lavoro dei campi, arboricoltura, allevamento e apicoltura). In molte occasioni la campagna diventa per il poeta augusteo metafora di quanto la storia contemporanea stava riservando a lui e al suo pubblico e il forte messaggio etico dell'opera, con l'esaltazione della figura dell'agricoltore italiano, diventa soverchiante rispetto allo stesso oggetto didascalico (Perutelli 1989, 293). Ne è spia la presenza, accuratamente 'cadenzata', di digressioni che, di nuovo, mescolano ottimismo e pessimismo (cfr. Cramer 1998 e Gale 2000) e che, lungi dall'estraniarsi dalla narrazione del poema, ne forniscono una fondamentale chiave di lettura: dall'origine del lavoro ai presagi delle guerre civili, dall'elogio dell'Italia e dell'agricoltura alle devastazioni che amore e malattie portano al bestiame, sino all'epillio di Orfeo e Aristeo. Quasi esclusivamente a tali digressioni si applicò la cura del Quasimodo traduttore, che non poi così diversamente da un illustratore, sceglie, appunto, il «Fiore» delle *Georgiche*, la sua personalissima chiave di lettura.

È bene dunque partire di qui, dalla constatazione che, prima ancora che come testo dedicato alla 'campagna' ed eventuale spunto per la rappresentazione di 'paesaggi' o vedute naturalistiche, le *Georgiche* si offrono anche alle arti visive in tutto il loro potenziale simbolico, di riflessione sul destino dell'uomo e sulle possibili scelte di vita in tempi incerti (si veda la sezione dedicata a Virgilio di Kronenberg 2009). Così, proprio l'uomo è spesso il protagonista delle varie illustrazioni del poema didascalico virgiliano, a cominciare dalle xilografie di Maillol, presente in questo catalogo con le *Bucoliche* e l'Orazio lirico, a cui quelle per le

VIRGILIO, GEORGICHE

Bruna Pieri

Georgiche si avvicinano per la medesima ispirazione a un classicismo decisamente idealizzato, che in questo caso ben si sposa alla traduzione scelta, quella di Delille (1771), la più celebre delle 'belle infedeli'. A una lettura profondamente simbolica delle *Georgiche* virgiliane partecipano anche gli illustratori selezionati per il nostro catalogo, De Segonzac e Manzù, che forniscono due interpretazioni del poema virgiliano in un certo senso 'complementari'. Entrambe le opere rappresentano il meglio dei libri d'artista dedicati alle *Georgiche*, ma anche della attività da illustratori degli artisti stessi. André Dunoyer De Segonzac punteggia con le sue acqueforti il testo originale di Virgilio accompagnato dalla traduzione in prosa dell'abate De Marolles (1649). Sappiamo (Lioré/Cailler 1958-1970, 5, 11-13) che l'idea di illustrare il poema virgiliano partì da un suggerimento del poeta Roger Allard, seguito, nel 1927, da un progetto, rimasto incompiuto, dell'editore Vollard, per il quale De Segonzac aveva lavorato sui testi di Colette; nei vent'anni che trascorsero tra l'idea iniziale e la pubblicazione (a spese dell'artista e con dedica a Vollard, ormai scomparso), De Segonzac realizzò circa 300 incisioni, 119 delle quali furono poi scelte per i due volumi. È l'artista stesso a informarci sulle modalità del suo lavoro, compiuto *en plein air* nella campagna francese, incidendo direttamente sulle tavole. A muovere De Segonzac è, per sua stessa ammissione, la volontà di rappresentare la natura 'eterna' della vita di campagna, rimasta pressoché immutata sino all'epoca dell'artista. Così le sue illustrazioni, a differenza di quanto accade in Maillol, evocano assai di rado una ambientazione classicheggiante o antica: ad esempio, Cerere, pur se rappresentata seminuda, come una statua classica, ha davanti a sé una falce e un cappellino di paglia che potrebbero tranquillamente essere contemporanei, come senza tempo sono le botti, i covoni, gli alveari che vanno di volta in volta a rappresentare le diverse attività trattate nel poema georgico. Quando l'uomo è raffigurato al lavoro, non se ne enfatizza la fatica e anche gli animali sembrano 'collaborare' con compostezza; ancor più spesso, l'essere umano è colto nel momento del riposo, a volte in contemplazione della natura: quasi un autoritratto dell'artista, visto che molto spesso ad essere rappresentate sono vedute paesaggistiche (campestri, collinari, palustri) dove la natura è assoluta protagonista e l'incisore non aggiunge «la portata delle sue osservazioni» (Bellini 1985, 304). Sono insomma soprattutto le parti 'in luce' del poema georgico ad essere trasferite nelle acqueforti di De Segonzac, sicché la vita dei campi diventa, proprio come nel finale del II libro georgico, manifestazione di pace e giustizia. Con la differenza che la *Saturnia tellus* si sposta dall'Italia, celebrata da Virgilio nel II libro (vv. 136-176), alla Francia, dal momento che le incisioni rappresentano scorci dell'Ile-de-France e della Provenza, dove furono realizzate.

Caratteristiche opposte presentano le acqueforti di Giacomo Manzù. Questi rispose a un invito di Giovanni Mardersteig, fondatore dell'Officina Bodoni di Verona, che gli chiese di illustrare le *Georgiche* tradotte in esametri italiani da Giulio Caprin; l'edizione uscì a Milano, presso Hoepli, nel 1948. In vista di questo progetto, Manzù realizzò una sessantina e oltre di incisioni e studi preparatori (14 dei quali sono stati esposti in mostra

alla GAM di Torino: vd. Conte 2013). Solo una decina di questi finì a piena pagina, a cadenzare l'edizione virgiliana; se ne aggiungono altrettante, di dimensioni contenute, che rappresentano fiori ed erbe, e sono poste in incipit ed explicit dei libri del poema. Protagonista quasi esclusivo delle illustrazioni di Manzù è l'uomo, in una galleria di personaggi (il pastore, la contadina, la madre e così via) tratteggiati con essenzialità e dal forte spessore simbolico (cfr. Ciranna 1968, 8). Spicca, a confronto con le acqueforti di De Segonzac, l'assenza della dimensione del paesaggio: l'occhio è quello dello scultore e le figure sono colte sempre in primo piano, al più affiancate da un esile alberello che ha quasi la funzione di cornice. Anche quando il soggetto dell'incisione è naturalistico, la presenza dell'uomo è implicita: il grano, protagonista del I libro, è già raccolto in mazzette, gli alberi, protagonisti del secondo, sono simboleggiati da una natura morta di frutti poggiati su una sedia impagliata, un tema che Manzù riprenderà nelle sculture degli anni successivi; erbe e fiori che punteggiano incipit ed explicit dei vari libri sono in verità già recisi, spesso sistemati in mazzi, e dunque richiamano ancora il genere della natura morta. Unica eccezione l'immagine imponente del toro: la raffigurazione di spalle e da una prospettiva inferiore esalta la plasticità dell'animale: è il disegno più aderente al testo virgiliano, in particolare ai vv. 224-241 del libro III, dove Virgilio descrive la lotta tra i tori nella stagione degli amori e in particolare l'esilio dell'animale momentaneamente sconfitto, che contempla da lontano il 'regno perduto', preparando l'attacco successivo (vv. 228ss.). Questa rappresentazione della forza 'in potenza' del toro è forse la più efficace tra quelle di altri illustratori che si sono tutti più o meno misurati con questo passo: Marino Marini, ad esempio, preferisce rappresentare la lotta (con uno dei due tori atterrato dal rivale: *georg.* 3.220-223), Cantatore e Maillol la *formosa iuuenca* «bella giovenca» al pascolo sulla Sila (3.219). Significativo che, tra le varie tavole di Manzù, proprio questa sia stata scelta da Caprin 1950 per essere riprodotta nella copertina della versione postillata della sua traduzione.

La rappresentazione che Manzù dà della campagna come risultato del lavoro dell'uomo è certamente consonante con la poetica virgiliana, dove la dimensione visiva del paesaggio o della natura non è solo spaziale ma si arricchisce costantemente dello spessore temporale, sia esso memoria del passato o presagio del futuro; uno spessore dentro il quale abita il lavoro o comunque l'operato dell'uomo (Pieri in c.d.s.).

Per tal motivo abbiamo definito 'complementari' le due serie di acqueforti in esposizione dedicate alle *Georgiche*: nei suoi paesaggi naturalistici, di una natura viva, di cui l'uomo è parte integrante tanto quanto gli animali che con lui lavorano, De Segonzac cerca l'elemento dell'eternità («le thème éternel de la vie rurale»: Lioré/Cailler 1958-1970, 5, 13), di ciò che resta sempre uguale; nelle sue figure tratteggiate in maniera essenziale e nitida e consegnate al classico, Manzù trova il modo per esprimere le modifiche che la mano dell'uomo imprime alla campagna, consegnandola, come natura morta, alla sua inesorabile temporalità.



Virgile. Les Géorgiques, Traduites par Michel de Marolles. Illustrées d'eaux-fortes par Dunoyer de Segonzac. Paris: presso l'Artista, 1947.
mm. 457 x 344 (2 volumi), es. 168/250 (Biblioteca di Busseto di Cariparma – Donazione Corrado Mingardi).

DE SEGONZAC
Virgile. Les Géorgiques
Paris, 1947

I due volumi (rispettivamente di pp. 212 e 232) contengono testo latino e traduzione francese delle *Georgiche* di Virgilio; la traduzione francese, in prosa, è quella secentesca dell'abate Michel de Marolles (edizione originale Paris, Quinet, 1649). Accompagnano il testo 119 acqueforti di Dunoyer de Segonzac: 99 illustrazioni sono a piena pagina fuori testo, mentre le restanti 20 accompagnano porzioni della traduzione o del testo latino, come nell'incipit di ogni libro.

Nel Colophon si legge: «Il a été tiré de cet ouvrage deux cent vingt-cinq exemplaires numérotés de 1 à 225 sur vélin d'arches à la forme filigrané à l'épi de blé et à l'abeille. Les exemplaires numérotés de 1 à 50 comportent une suite des gravures numérotée et signée sur vélin de rives à la forme filigrané à la grappe de raisin et à la tête de boeuf. Il a été tiré en outre sur le vélin d'arches de l'édition vingt-cinq exemplaires d'auteur hors commerce numérotés de I à XXV. Tous les cuivres ayant servi à l'illustration de cet ouvrage ont été rayés après tirage».

La copia è stampata su carta vélin d'Arches, in caratteri Garamond, corsivo per il latino e tondo per la traduzione francese; oltre alle 119 acqueforti, l'esemplare è corredato da una suite di altre 25 incisioni (*"Études pour Les Géorgiques"*) che portano il n. 9 su 50. Legatura in pelle policroma mosaicata firmata J. Antoine Legrain 1958, guardie di camoscio, camicie e astucci; sulla costa di entrambi i volumi, in verticale, è inciso in caratteri maiuscoli color oro il titolo «GEORGIQVES».

I volumi sono stati pubblicati a spese dell'artista. Il testo è stato stampato presso l'Imprimerie Nationale; le acqueforti sono state tirate da Jacques Frelaut sui torchi di Roger Lacourrière.



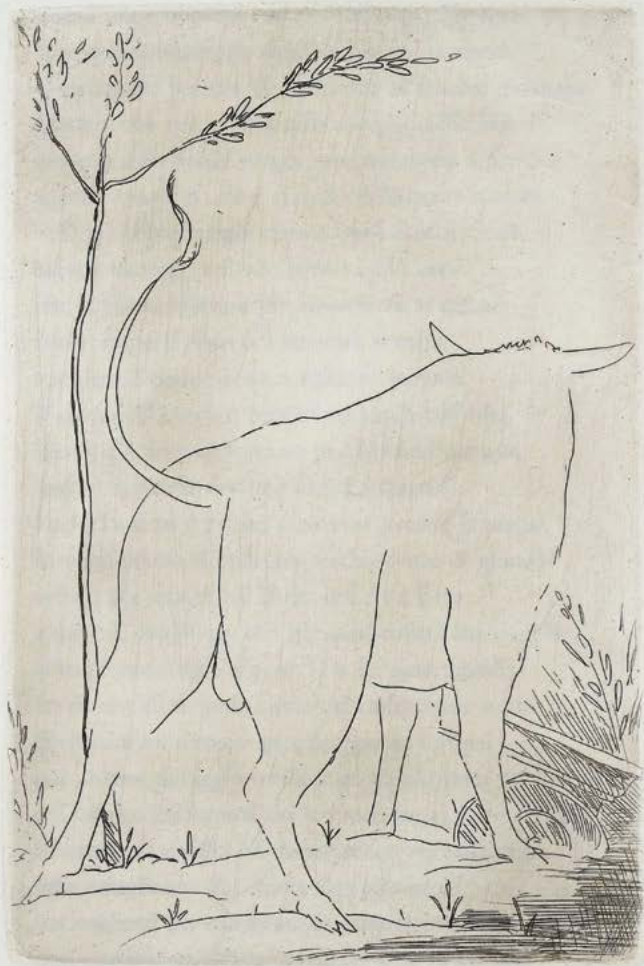
Le Georgiche di Virgilio. Versione italiana di Giulio Caprin con acqueforti di Manzù. Milano: Ulrico Hoepli, 1948. mm. 385 x 280, es. 118/150 (Biblioteca Universitaria di Bologna)

MANZÙ
Le Georgiche di Virgilio
Milano, 1948

L'edizione, pubblicata nel 1948 a Milano, presso Ulrico Hoepli, nasce dall'iniziativa di Giovanni Mardersteig, fondatore dell'Officina Bodoni di Verona, che chiese a Giacomo Manzù di illustrare le *Georgiche* di Virgilio tradotte in esametri italiani da Giulio Caprin. La traduzione fu successivamente ristampata, con testo latino a fronte e postille dello stesso Caprin, in un volumetto in brossura (*Le Georgiche di Virgilio*, tradotte in esametri italiani e postillate da Giulio Caprin, Firenze, Vallecchi, 1950) che riproduce in copertina una delle acqueforti di Manzù, raffigurante il toro sconfitto cantato da Virgilio in *Georgiche* 3, 224-241.

Nel colophon dell'edizione bodoniana si legge: «Questa edizione delle *Georgiche* di Virgilio, nella versione italiana di Giulio Caprin e ornata di venti acqueforti di Manzù, è stata stampata su carta a tino di Fabriano in 165 esemplari dei quali centocinquanta numerati da 1 a 150, e quindici, fuori commercio, segnati con le lettere A-P. Le prime venti copie contengono inoltre una serie di 10 studi e varianti in rame. La stampa è stata eseguita a Verona nei torchi dell'Officina Bodoni di Giovanni Mardersteig. Nel mese di gennaio 1948».

La copia è a fogli sciolti, stampati in carattere Garamond Stempel (corpo 14 e 16, tondo e corsivo). Contiene 20 acqueforti di Manzù di cui 10 a piena pagina fuori testo, una in copertina, una nel frontespizio; le restanti 8 incisioni, a tema botanico, sono invece collocate nel testo, in apertura e chiusura dei singoli libri. In calce alla prima acquaforte a pagina intera si trova la firma autografa dell'artista.





Le *Bucoliche* di Virgilio, uno dei testi fondativi della letteratura occidentale (cf. per es. Curtius 1992, 214), intrattengono rapporti molto stretti con le arti figurative: l'elaborata *ekphrasis* delle coppe di Alcimedonte che Dameta e Menalca mettono in palio in *ecl.* 3.36-48 è una testimonianza notevole in questo senso, ma è soprattutto nella rappresentazione del paesaggio che si apprezzano le convergenze più significative. Infatti, è stato osservato (cf. Jones 2011, 122 ss. e specialmente Cucchiarelli 2023, 10) come il paesaggio virgiliano non si presenti come un insieme unitario e organico, ma come dettagli isolati che giungono all'immaginazione visiva del lettore filtrati dallo sguardo soggettivo del poeta; questi dettagli, insomma, appartengono a uno spazio sempre frammentato, che viene colto in base al punto di vista di chi lo osserva. Una tecnica mimetica analoga trova riscontro nella coeva pittura romana: basti pensare all'elenco dei soggetti prediletti dal pittore Studius (o Ludius) riportato da Plin. *nat.* 35.116 (case di campagna, boschi, colli, fiumi, paludi, etc.). È evidente, dunque, che Virgilio, proponendo al lettore scorci di paesaggi rurali o scene di vita agreste, si allinei a un gusto già radicato nella cultura iconografica del suo tempo, e anzi contribuisca a diffonderlo e consolidarlo. Anche per queste ragioni, non stupisce la fortuna che le *Bucoliche*, successivamente, incontrarono nelle arti figurative, dove andarono incontro a innumerevoli reinterpretazioni da parte di artisti più attenti alla ricerca di un significato metaletterale e allegorico che al rigore filologico (cf. Piccirillo 1984; Freedman 1989; Houghton 2015 e 2019, *passim*): emblematico, in questo senso, è tutto il filone, assai fecondo, della pittura pastorale, che risulta profondamente influenzato dal mito dell'età dell'oro e dalle atmosfere idealizzate dell'Arcadia (cf. Minor 2014, con bibliografia). Per quanto riguarda le edizioni illustrate, occorre ricordare che già il cosiddetto Virgilio Romano (cod. Vaticano Latino 3867, dell'inizio del VI sec.), uno dei venerabili *codices antiquiores* su cui si fonda la più antica tradizione delle opere virgiliane, presenta varie miniature che si richiamano direttamente al testo: è il caso, per fare un solo esempio, dell'illustrazione che correda i versi della prima *Ecloga* (fol. 1^r), in cui compaiono Tiro seduto all'ombra di un albero mentre suona il flauto e Melibee che lo raggiunge conducendo il gregge, sullo sfondo di un paesaggio tipicamente pastorale; anche altri manoscritti più tardi recano miniature non dissimili e forse riconducibili allo stesso archetipo figurativo (cf. Weitzmann 1959, 89-93). Ma è l'età della stampa che fa esplodere, per così dire, il fenomeno delle illustrazioni al testo di Virgilio, in particolare a partire dall'edizione aldina del 1501 e dalla strasburghese di Brant del 1502 (per cui vd. *infra*), che costituirono un punto di riferimento imprescindibile per molte delle edizioni successive (cf. Piccirillo 1985), ma anche, più in generale, per l'arte rinascimentale (cf. Guest 2005).

VIRGILIO, BUCOLICHE

Leonardo Galli

SERVI. Reddam, me supra solū modo laudauerat, & laudat: & de munere cogitat, sibi uelut reo ipsa. Nam sibi oia est pro sibi lantia. Donabimus ante, anticipat, & offert, quod ille se facturum promiserat. Pedum, uirga est incurua: unde retinentur pecudū pedes. Antigene, aut pastor pulcherrimus est, aut coraulum dicit, quem legimus a Verg. amatum. Paribus nodis: pari & equali tumore nodosum. Et honesta est locutio, formosus nodus, ac si uicior pulcher fructus.

MANC. Pedū, pastoralē baculū icurū dicit, q̄ illo oues a pedib⁹ corpebunt. Felt. au. Et erat. tū. d. a. Lactā. li. vi. in puero: u corruptio ita scri. Quid. n. pōt esse sanctū bis, q̄ etatem imbecillā, & p̄sidio indigētem libidine sua depopulādam, foedā dam sustinuerunt: Non pōt hēc res pro magnitudine sceleris amari, nūl amplius istos appellare possim q̄ ipsos, & paritudo: q̄bus non sufficit sexus a deo datus, nisi & suum sexum propbane, ac petulanter illudant. hēc ille.

Argumentum Ascensium in sextam eclogā, quæ Varus, aut potius Silenus inscribitur. Sexta canens uatum recitat primordia rerum Plurima, quæ Phœbo constant, cantante Sileno.

Ita sit, carnē docet a pastoribus sileno extortum, vñ q̄ facilius est recitare, q̄ excogitare carnē de rebus p̄ficiis, p̄uideret silennū id q̄ cogitasse docet. Ordo uerliculorū nostrorū est. Sexta, supple ecloga canens. i. laudans, & cōmendans hoc carmine, Varum amicum Vergilio uirum, & coadiutores syronis epicuri recitat plurima primordia. i. principia, & prima exordia rerum. quæ p̄stant. i. in amica sunt sileno, & boc phœbo cantāre. Nam ea Phœbus cantauerat ad eura. vt ad finem eclogæ dicitur.

accusatiui, ac si dicam, xpo docuit nos Pater noster, &c. Hęc eades. i. cicuta, aut fistula docuit nos, cuius p̄tus an inclibet, id est tertia ecloga supra posita. i. hac cicuta modulati sumus duas eclogas iam supra positas, vñ manifestum est per menalcam Vergiliū intelligi. Vñ aduertendum est, q̄ nūlq̄ poeta in sua persona pueroz amozos fateatur, sicut in p̄sona mopfi uicinus. At tu o menalca, sume. i. sponte qua tibi ebitum cape. pedum. i. baculum, quo pedes ouium a pastoribus corpebunt, dum eas ad se trahere uolunt, sume inq̄ pedum, formosum. i. ornatum, & honestatum nodis paribus. i. pari distantia distinctio: ac formosum xer: quod ad finem est, & in nodis ipsius, quod sup. pedum antigene, aut pastor aut cantoz ille mollior non tulit. i. abstulit a me: & tulit secum. i. non obtinuit a me, cum rogaret. i. quādo aut quis rogaret me sepe, id est quis peteret sepe a me, & id est attamen ipse erat tū dignus amari, id est formosus, & delicatus puer.

Cicuta quid sit

ASCEN.



Extra canes. Vñ uarietate placeat poeta, nec in singulis carminibus re ex cōmodo suo fingit se dicat. in. vi. eclo. cū bonoulica p̄satione ad Varū amicum habita, recitat re p̄mordia, fabulosa nōnulla interferet. Et q̄ pastor peritiā ea res trāscēdit nō in pastoris sed in sua p̄sona cōmēmorat, nē tñ a bucolico officio alte



Vergiliū Silenus, loquitur Vergilius ipse.



Digna est ludere uersu
Nostra, nec enūbuit sylvas habitare,
Thalia, nūc ista musa
Cum canere reges, & praelia Cynthius aurem
Vellit, & admonuit, pastorem Tityre, pingues,
Pascere oportet oues, deducum

dicere carmen.

Nunc ego, nūc super tibi erunt, qui dicere laudes.



Rima Syracusio. In huius sextæ eclogæ principio poeta in sua persona loquens, uidetur quasi in totum bucolicum carmen exordiri, vñ nōnulli hanc primam eclogam esse uolunt. Allogitur autem uarum amicum, & cōtubernalē in suis dicens. Nostra thalia. i. florida musa dignata est prima. i. ante omnes alias, hoc est licet sit materia humilis. tamen non aspernata est ludere. i. tenuiter canere uersu syracusio. i. theocriti poetæ syracusani, neq̄ enūbuit. i. turpe putauit, aut uerecundata est habitare syluas. i. inozari in rebus pastoralib⁹. & syluestrib⁹ describēdis. Cum. i. q̄ canerem. i. canere uellem reges & p̄lia. i. heroica carmina, quibus reges, & eozum p̄lia decātarī solent. cynthio. i. Apollo uellit aurem, & pro. i. admonuit (q̄ qui admonitos faciunt, aurea uellere solēt) admonuit autem dicens, o Tityre ops. i. docet pastore pascere pinguis oues, & dicere

2
mi trua uozuena
p̄a geras cilioi flos
t̄ab

ASCEN.

Thalia. Vna est
nouem musis

eclogia. i. p̄lia re.

Ritus

omnis

**GIUNTA
Vergilius
Venezia, 1522**

Gregorio de Gregori, *Vergilius cum commentarijs et figuris. P. Vergilii Maronis Bucolica Georgica Aeneis cum Seruij commentarijs accuratissime emendatis in quibus multa quae adhuc deerant sunt adiecta et graecae dictiones ac versus ubique restituti. Additus est etiam Probi celebris grammatici in bucolica et georgica perutilis commentariolus recens castigatus. Necon commentarij Donati, Mancinelli & Ascensij. Insunt praeterea Beroaldi annotationes et Augustini Dathi in aeneidem praefatio. Atque ut studiosi nihil amplius desiderent adiuncta sunt opuscula omnia siue lusus vergiliani tum a Domitio Calderino, tum ab Ascensio perspicue declarati. Res vero totius operis adeo graphice imaginibus exprimuntur ut non minus geri videantur quam legi possint. Adhaec ne dum aliquid quaeris totum opus laboriose reuoluas compositissimus index e vestigio singula monstrat.* Venetiis: Luca Antonio Giunta, 1522.
In-4° (Biblioteca Universitaria di Bologna)

Questa lussuosa edizione virgiliana, stampata a Venezia nel 1522 da Luca Antonio Giunta e curata da Gregorio de Gregori, contiene *Bucoliche*, *Georgiche*, *Eneide*; il *Liber XIII Aeneidos* dell'umanista Maffeo Vegio da Lodi; varie opere falsamente attribuite a Virgilio, oggi ricomprese nell'*Appendix Vergiliana* (*Culex*, *Dirae*, *Lydia*, *Aetna*, *Ciris*, *Moretum*, *Elegiae in Maecenatem*, *De institutione uiri boni*, *De est et non*, *Copa*, *De rosis nascentibus*), nell'*Anthologia Latina* (secondo l'edizione di Riese: *Monosticha de ratione tabulae*, 495-506; *De interno liuore*, 636; *De libidine et uino*, 633; *De Y littera*, 632; *De Hercule*, 627; *Nomina Musarum*, 664; *De Sirenis*, 637; *Disticha de glaciali aqua*, 531-542; *Tristicha de arcu caeli*, 543-544; *Tetrasticha de Aurora et Sole*, 579-590; *De duodecim signis*, 615-626; 782), nel *corpus* di Ausonio (ecloga 22 Green) e dei *Priapea*. Il testo, in carattere gotico romano e con le iniziali ornate, è corredato dei commenti di Servio, Pseudo-Probo, Donato, Mancinelli, Ascensio, Beroaldo, Agostino Dati, Calderini. Nel frontespizio, in cornice a caratteri rossi e neri, è inciso lo stemma dei Giunta, insieme a dieci medaglioni di poeti e prosatori latini (Virgilio, Orazio, Ovidio, Lucrezio, Terenzio, Cicerone, Sallustio, Livio, Valerio Massimo, Plinio) e, in basso, le nove muse. Le oltre 200 xilografie sono riprodotte dall'edizione virgiliana pubblicata a Strasburgo nel 1502 per i tipi di Johann Grüninger e illustrata da Sebastian Brant (cf. Mambelli 1954, 58-59; Esposito 1985, 170; Suerbaum 2008, 202); ricchissime di dettagli, occupano perlopiù almeno metà della pagina, il che fu un risultato molto ragguardevole, se si considera che all'epoca quella xilografica era un'arte ancora sperimentale. L'intento delle immagini non è di tipo decorativo, bensì didattico: Brant, forte della propria conoscenza del mondo antico e del testo virgiliano, concepiva le illustrazioni come uno strumento per guidare i lettori, anche quelli meno esperti di latino, nella comprensione delle opere (cf. Rabb 1960). Il successo di queste xilografie fu straordinario: imitazioni e copie dirette si ritrovano fino alla metà del Cinquecento nelle successive edizioni virgiliane prodotte a Lione, Parigi, e ovviamente Venezia, e dimostrano fino a che punto fossero divenute un punto di riferimento imprescindibile. La loro fortuna si estese anche al di là dell'ambito editoriale: delle illustrazioni di Brant risentono gli affreschi *dell'Eneide* di Nicolò dell'Abate nel Palazzo di Scandiano, e a esse si ispirano nove smalti di Limoges, realizzati intorno al 1530 e oggi conservati al Metropolitan Museum of Art di New York (cf. Piccirillo 1985, 176; Houghton 2019, 149).

P. VERGILI MARONIS ECLOGA PRIMA
MELIBOEUS ET TITYRUS



INCIPIT MELIBOEUS
TITYRE TU PATULAE RECUBANS SUB
TEGMINE FAGI, SILVESTRE MTENUI MU
SAM MEDITARIS AVENA: NOS PATRIAE
FINIS ET DULCIA LINQUIMUS ARVA.
NOS PATRIAM FUGIMUS: TU TITYRE
LENTUS IN UMBRA, FORMOSAM RE
SONARE DOCES AMARYLLIDA SILVAS.

Les Eclogues de Virgile. Texte original et traduction nouvelle par Marc Lafargue. Weimar: Cranach Presse, 1926. mm. 430 x 200, es. 181/290 (Biblioteca di Bussetto di Cariparma - Donazione Corrado Mingardi).

MAILLOL
Les Eclogues de Virgile
Weimar, 1926

Questa edizione illustrata delle *Bucoliche* virgiliane, progettata già prima del 1914, come attesta il prospetto di sottoscrizione di 12 pp. con lo *specimen* del testo e delle illustrazioni, ma pubblicata soltanto nel 1926, nasce dall'ambizione del conte Harry Kessler, mecenate e fondatore della Cranach Presse di Weimar, di creare un libro che fosse, in ogni sua parte, un'opera d'arte (cf. in generale Greet 1987; Testa/Mingardi/Parmiggiani/Tavola 2018, nr. 18). La collaborazione con Aristide Maillol – celebre scultore e pittore francese – si tradusse in un volume in cui parola, immagine, materia e forma raggiungono un equilibrio davvero degno di nota. Il testo latino e la traduzione del poeta Marc Lafargue, attenta a restituire in un francese moderno il senso e l'afflato artistico dell'opera virgiliana, convivono armoniosamente con le xilografie, dal forte impatto visivo, incise personalmente da Maillol, che nella rappresentazione dei paesaggi pastorali si lasciò evidentemente ispirare dal ricordo delle native regioni dei Pirenei. Con tratto sempre essenziale e saldo, all'interno di questo volume Maillol gioca con stili diversi, sperimentando variazioni nell'uso della linea nera: alcuni disegni sono sfumati, altri del tutto privi di ombreggiature, e in qualche caso si hanno raffigurazioni in nero pieno. Va segnalata in particolare, per la felicità degli esiti, la rappresentazione delle figure umane, con cui l'artista, forte della propria sensibilità scultorea, riesce a dare forma visiva ai protagonisti delle ecloghe, dotandole di un'aura di arcaicità classica (cf. Mortimer 1982, 222-224). Al dialogo tra testo e immagini partecipano – e non secondariamente – gli aspetti tipografici, che nell'insieme vogliono creare l'impressione di un incunabolo di età umanistica. I caratteri, eleganti e austeri, sono ispirati a quelli creati nel Quattrocento da Nicolas Jenson e derivano dai punzoni di Edward Prince; la stampa fu curata dal maestro Emery Walker, cui l'opera è dedicata. Per ottenere una carta capace di competere in nobiltà e durata con i materiali tipicamente usati nelle arti plastiche e architettoniche, venne fondata una cartiera a Marly, dove il conte Kessler, Aristide e suo nipote, Gaspard Maillol, portarono avanti lunghe ricerche che portarono alla creazione di una carta a mano speciale, la Montval. Come si vede, tutti gli elementi di questo libro d'artista sono frutto di accurate riflessioni e ricerche e riflettono una visione editoriale che concepisce mezzi espressivi altamente originali, al crocevia tra antico e moderno.

Pan etiam Arcadia mecum si iudice certet,
Pan etiam Arcadia dicat se iudice victum.

Incipe, parve puer, risu cognoscere matrem
(Matri longa decem tulerunt fastidia menses);
Incipe, parve puer: qui non risere parenti,
Nec deus hunc mensa, dea nec dignata cubili est.



Paul Valéry, *Les Bucoliques de Virgile*. Lithographies originales en couleurs de Jacques Villon. Paris: Scripta et picta, 1953.
mm. 380 x 285, es. 98/269 (Biblioteca di Busseto di Cariparma - Donazione Corrado Mingardi).

VILLON
Paul Valéry
Les Bucoliques de Virgile
Paris, 1953

Pubblicata nel 1953 dalla Società “Scripta et picta”, l’opera (per cui cf. in generale Testa/Mingardi/Parmiggiani/Tavola 2018, nr. 96) presenta un’introduzione di Paul Valéry a proposito della sua traduzione poetica delle *Bucoliche* virgiliane (per cui cf. Fabre-Serris 2018), il testo latino a fronte, e, in conclusione, un breve saggio di A. Roudinesco sulle illustrazioni realizzate da Jacques Villon, pseudonimo di Gaston Duchamp, fratello di Raymond, scultore cubista, e Marcel, pittore dadaista. Pittore cubista, amante di una geometria rigorosa e razionale, e prolifico incisore, Villon per questa edizione realizzò 47 litografie utilizzando ben 320 pietre, tirate da Célestine sui torchi dei fratelli Mourlot; il numero, impressionante, rispondeva a un progetto cromatico estremamente articolato e finalizzato a ottenere una gamma di colori che ricalcasse quello dello spettro solare. Proprio il colore è l’elemento più rimarchevole di queste illustrazioni di stile cubista, che si offrono allo spettatore con campiture accese e, per molti versi, strianti (cf. Mortimer 1982, 224); si tratta, però, di un effetto pienamente consapevole, perché il colore non ha una funzione decorativa, bensì strutturale, e costituisce il primo livello di distinzione semantica tra le diverse ecloghe (cf. Patterson 1987, 328-332). Per fare un paio di esempi, la rappresentazione dell’età dell’oro (*Ecloga IV*) è un tripudio di rosa, giallo e verde mela, mentre la morte di Dafni (*Ecloga V*) è contraddistinta dal grigio, dal nero e dal blu. La classicità del carattere Didot adottato per i testi compensa parzialmente l’innovatività delle immagini, altamente stilizzate e ricche di dotti riferimenti figurativi, capaci di recuperare le tradizioni iconografiche del passato: la posa di Tiro, nella sua modernità cubista, ricalca quella di Virgilio nel frontespizio del Virgilio Ambrosiano di Petrarca miniato da Simone Martini, così come Meri e Licida (*Ecloga IX*) che camminano in una nebbia blu sullo sfondo di un lago e di una montagna ricordano le illustrazioni di Francis Cleyne per le traduzioni di Virgilio curate da Ogilby (London 1654) e da Marolles (Paris 1649).

Ille canit (pulsae referunt ad sidera valles),
Cogere donec oves stabulis numerumque referre
Jussit et invito processit Vesper Olympo.



*Tout ravi : les échos le redisent aux astres !
Mais il faut à présent rentrer, compter les bêtes
Vesper le veut, qui vient en dépit de l'Olympe.*



PROPERZIO

Teresa Torcello

Se l'elegia è, di per sé, caratterizzata dalla predilezione per gli aspetti privati dell'esistenza, nell'elegia di Properzio questi aspetti includono il piacere estetico della vista e la forza seduttiva dello sguardo. Quella forza che prorompe dal verso incipitario dell'intera raccolta (1, 1, 1 *Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis*), che si fa motore dell'azione (2, 15, 12 *si nescis, oculi sunt in amore duces*) o spinta cui è invano opporre resistenza (1, 9, 27-28 *quippe ubi non liceat uacuos seducere ocellos / nec uigilare alio nomine cedat Amor*). Ma la potenza argomentativa della vista non si esaurisce, nell'elegia di Properzio, nel ruolo accentratore dello sguardo nella vicenda amorosa: essa investe la scelta dei soggetti mitici e reali, degli episodi narrati, degli espedienti retorici usati per rappresentarli. È quello che è stato definito il «tempérament visuel» di Properzio (Boucher 1980, 41), frutto, da un lato, della particolare sensibilità che il poeta ebbe per l'arte figurativa e, dall'altro, della sua filiazione alessandrina e della capacità di mettere in pratica gli insegnamenti della retorica. Dagli Alessandrini Properzio eredita la spinta a creare componimenti poetici a commento di opere d'arte (cf. Williams 2006, 291) e a confezionare come *tabulae pictae* non solo i propri *exempla* mitologici, ma anche le scene di vita del quotidiano; dalla retorica, apprende la capacità di sfruttare gli strumenti dell'analogia e della comparazione, di servirsi dell'*exemplum* con funzione al contempo esornativa e argomentativa, e di padroneggiare gli espedienti volti al raggiungimento dell'*evidentia* (ἐνάργεια).

L'attenzione alle arti figurative emerge innanzitutto da quei componimenti che contengono riferimenti espliciti alla pittura e alla scultura. In 3, 9, il topos della *recusatio* di argomenti epici è declinato mediante il riferimento ai maggiori rappresentanti dell'arte greca (vv. 9-16), per sottolineare che non a tutti si addicono soggetti di stile elevato o materiali rari e preziosi. In 3, 21, il progetto di sottrarsi al *servitium amoris* per compiere un viaggio ad Atene è spiegato con l'intenzione di lasciare che il proprio sguardo venga conquistato dalla vista dei quadri, delle incisioni e delle statue greche (vv. 29-30), anziché da quella della donna amata (cf. Santini 2014, 353). In 2, 6, il poeta critica quegli artisti che diffondono nelle case delle giovani donne dipinti raffiguranti immagini licenziose, perché ritiene che essi siano responsabili di insegnare loro il tradimento e l'oscenità (cf. Martins-Rodrigues 2019, 233-237). A queste sono da accostare le elegie contenenti *ekphraseis*, come la 2, 12, che descrive un dipinto di *Amor* bambino, e la 2, 31, dedicata all'inaugurazione della *porticus* del tempio di Apollo sul Palatino e contenente la descrizione delle statue collocate all'interno del tempio.

Tale attenzione, come anticipato, si evince anche dalla modalità peculiare e quasi "plastica" con cui Properzio rappresenta le scene di vita quotidiana, «offerte come *tableaux vivants* alla contemplazione indugiante del lettore» (Gazich 1995, 64). Nel descrivere certe immagini – come la Cinzia addormentata di 1, 3, 7-8 o i roseti di Paestum di 4, 5, 61-62 – il poeta adotta una tecnica statica e ostensiva, concentrandosi su singoli particolari evocativi, disposti come spie per la comprensione dell'insieme, come

fossero i primi piani di una cinepresa dai quali sta al lettore-spettatore ricostruire, per metonimia, il quadro complessivo. Anziché sfruttare le potenzialità narrative della parola poetica, pertanto, egli congela la scena in un momento significativo: è quella che Margaret Hubbard ha definito la «visione statica» delle immagini di Properzio (Hubbard 1974, 164), che annulla le prerogative della poesia rispetto all'arte figurativa, applicando alla prima quello che Lessing ha definito il "momento fecondo" della seconda, ovvero la necessità – per la pittura e la scultura – di selezionare e raffigurare l'attimo più suggestivo dell'episodio, quello che meglio consente allo spettatore di intuire sia ciò che è avvenuto prima sia ciò che sta per accadere (cf. Martins-Rodrigues 2019, 218). Questa consonanza con le modalità espressive dell'arte figurativa ha consentito alla critica di individuare delle precise corrispondenze fra alcune scene properziane e taluni moduli iconografici ravvisabili in manufatti artistici giunti fino a noi: è il caso dello studio condotto da Di Stefano 1992-1993 sulle raffigurazioni delle quattro eroine mitiche citate in 1, 15 e su quelle della lotta di Ila contro i Boreadi di 1, 20, dell'analisi di Viparelli 2014 sulle reminiscenze iconografiche nella rappresentazione di Cinzia in 1, 2 e 1, 3 e di quella di Santini 2014, 364-366 sull'influenza dell'allora recente collocazione del Toro Farnese nella biblioteca pubblica istituita da Asinio Pollione sulla rappresentazione mitica offerta in 3, 15. Lungi dal costituire indizi di una filiazione diretta della descrizione properziana da un esemplare artistico noto o conservato, tali consonanze andranno spiegate come il risultato dell'influenza esercitata da moduli iconografici diffusi, e perciò facilmente penetrati nella memoria visiva del poeta, anche in ragione del significativo cambiamento estetico che la città di Roma stava attraversando nel I secolo a.C. (cf. Zanker 1989).

A fronte della straordinaria pervasività dell'elemento visivo nell'opera di Properzio, può stupire che a questa non sia corrisposta una altrettanto florida ricezione iconografica in età moderna. Tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo si assiste a una forma di utilizzo "testuale" di Properzio nelle arti figurative, testimoniata da una tela attribuita a Otto van Veen (1556-1629) in cui è raffigurato Cupido volante che insegue un amante a cavallo. La tela reca nel margine inferiore destro l'esametro e il secondo emistichio del pentametro del distico iniziale dell'elegia 2, 30 (*quo fugis, a demens?* etc.), che con ogni probabilità circolava già avulso dal proprio contesto di occorrenza (cf. Sanzsalazar 2017). All'inizio del XVII secolo, estratti delle elegie properziane compaiono come fonte testuale negli *Emblemata amatoria*. Al 1601 risale la pubblicazione della raccolta nota come *Quaeris quid sit amor*, curata da Heinsius con incisioni di Jacques de Gheyn, in cui sono conservati emblemi che riportano citazioni o parafrasi di versi attinti alle elegie properziane nei cartigli o nelle *subscriptions* (cf. Breugelmans 1973). Le immagini rappresentate, tuttavia, costituiscono motivi iconografici standard (Amore che insegue l'amante in fuga, Cupido vittorioso, Cupido in forma di putto con le ali, et sim.) e, dunque, il riuso di *excerpta* properziani risulta privo di un riferimento univoco a

episodi narrati nelle elegie. Analogamente, nei repertori di *Emblemata* di area italiana e francese del XVII e XVIII secolo si ritrovano motivi ispirati all'elegia properziana, ma anche in questo caso l'iconografia resta allegorica e non vi è traccia di riferimenti diretti al contenuto delle elegie. È solo all'inizio del XIX secolo che compaiono le prime attestazioni di manufatti artistici in cui la figura di Properzio (e la sua storia d'amore con Cinzia) è rappresentata in modo esplicito: al 1821 è datata la tela *Cynthia and Propertius* di Georges Chaix, conservata al Museum of Art and History di Ginevra, mentre nel 1827 è esposto al Salon di Parigi il quadro *Propertius and Cynthia at Tivoli* di Auguste-Jean-Baptiste Vinchon.

Quanto all'operazione artistica di Melotti, l'opportunità di accostarsi alle elegie di Properzio nacque dall'intuizione di Luigi Majno, editore milanese di M'Arte, che lo volle affiancare all'*interpretation* fattane anni prima da Pound. Per quest'ultimo, la decisione di lavorare sull'opera di Properzio era venuta dalla delusione di constatare che non esistesse alcuna traduzione inglese del poeta latino in grado di rendere giustizia alla sua poesia. In una lettera all'amica Iris Barry del luglio 1916, Pound dichiarava che se non fosse riuscita a reperire alcuna traduzione «decente» di Catullo o Properzio, avrebbe fatto in modo di trovare lui stesso una soluzione. L'anno dopo vide la luce l'*Homage to Sextus Propertius*, esemplato sull'edizione teubneriana del 1892 curata da Lucian Mueller, che presenta vistose differenze rispetto alle edizioni moderne del testo latino, sia in termini di ordinamento dei componimenti che di trasposizione di versi all'interno delle singole elegie. Questa prima versione, in dodici sezioni, fu inviata da Pound alla rivista *Poetry*, ma tale pubblicazione avvenne in forma "mutilata" – come avrebbe dichiarato in seguito lo stesso autore – perché nel marzo 1919 ne uscirono solo le prime quattro sezioni (cf. Gallup 1963). Ciò non impedì all'opera di raggiungere una risonanza molto forte: le prime recensioni non tardarono ad arrivare e furono tutte negative, soprattutto da parte di accademici e studiosi di letteratura latina (cf. Hale 1919). Questi, nella maggior parte dei casi, non avevano compreso gli intenti dell'operazione compiuta da Pound e, pertanto, ne lamentavano l'eccessiva distanza rispetto al testo di partenza, oltre che i frequenti errori interpretativi e, in alcuni casi, i patenti anacronismi (vd. Sullivan 1964, 95-104). Pound, dal canto suo, si difese ribadendo che il suo intento non era mai stato quello di produrre una versione interlineare delle elegie, né di fornire una traduzione che potesse fungere da sussidio alla comprensione del testo latino; il suo scopo, al contrario, era quello di "riportare in vita" Properzio, di farlo ri-vivere nella sua lingua e nella sua poesia: «If the reader does not find relation to life defined in the poem, he may conclude that I have been unsuccessful in my endeavour» (cit. da Sullivan 1964, 11).

L'operazione traduttiva compiuta da Pound si configura, dunque, più come un adattamento o un'imitazione che come una traduzione nel senso moderno del termine. Una caratteristica peculiare della versione poundiana è la grammatica rinuncia a riprodurre certe fattezze tipiche

delle traduzioni “classicheggianti” dei classici, cioè quelle traduzioni che mirano a nobilitare il testo antico per farlo suonare *come* un classico (cf. Steiner 1994, 333). Il suo scopo, al contrario, è quello di produrre un dettato poetico che riesca a veicolare un’atmosfera contemporanea, ma al tempo stesso a trasmettere che quel testo proviene da una cultura e una civiltà distanti dalla propria (esempi in Sullivan 1964, 78-82). La sua operazione non è, quindi, molto dissimile da quello che Samuel Johnson aveva fatto con Giovenale in *The Vanity of Human Wishes* (1749), ma – a differenza di Johnson – Pound non riesce realmente a liberarsi dal proprio testo di partenza. La materia sonora costituisce la sua preoccupazione primaria: in molti casi, egli produce un ordine delle parole che suona innaturale in inglese, pur di preservare le risonanze foniche prodotte dall’*ordo verborum* latino (come nella traduzione di 3, 1, 1 con «Shades of Callimachus, Coan ghosts of Philetas», in cui l’aggettivo non intrattiene alcun legame grammaticale con il sostantivo a cui è premesso); in altri casi, fa un uso deliberato di termini che non corrispondono alla parola latina da tradurre, bensì a un suo omofono (come nella resa di 3, 3, 47 con «Night dogs, the marks of a drunken scurry», in cui la seconda persona singolare del futuro semplice indicativo di *cano* è tradotta con l’inglese “dogs”). Dal punto di vista metrico, la forma scelta è il verso libero, ma è evidente l’intenzione di preservare il valore strofico del distico elegiaco in quanto unità di senso; in alcuni casi, laddove non siano operanti altre esigenze legate alla sonorità o al ritmo, si riscontra anche il tentativo di far seguire a un verso più lungo uno tendenzialmente più breve, a imitazione della struttura del distico elegiaco.



32/136

11/11/11

Ezra Pound. *Homage to Sextus Propertius. Sette acqueforti di Fausto Melotti. "The Venetian Grave"* di Archibald MacLeish. Milano: M'ARTE Edizioni, 1976.
mm. 380 x 285, es. 32/177 (Biblioteca di Busseto di Cariparma - Donazione Corrado Mingardi).

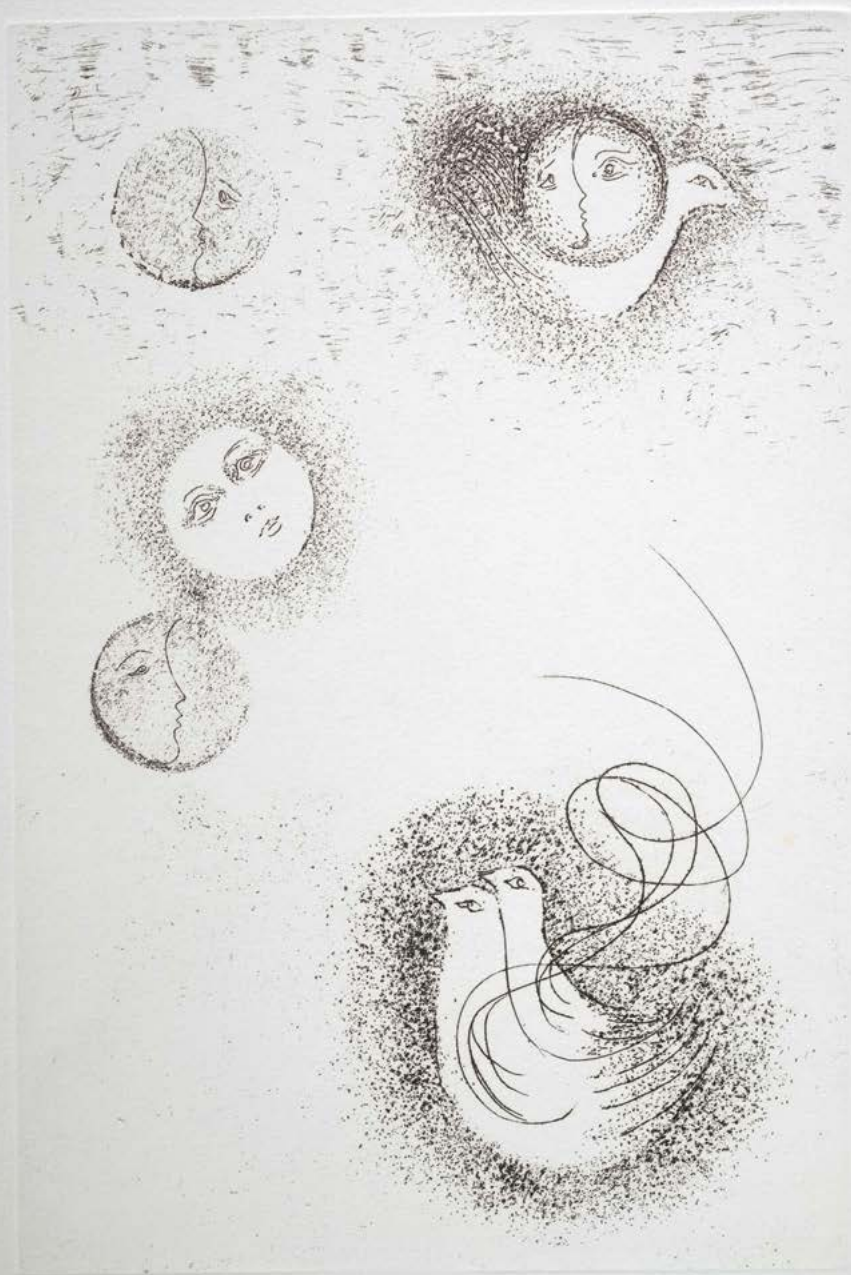
MELOTTI
Ezra Pound
Homage to Sextus
Propertius
Milano, 1976

Pagine 100 a fogli sciolti, con sette acqueforti fuori testo numerate e firmate dall'artista, tirate da Franco Sciardelli, in doppi fogli che riportano la citazione dei versi latini corrispondenti.

Il volume comprende: un testo introduttivo dell'editore Luigi Majno, intitolato *Più che una premessa*, contenente la dedica «Alla cara memoria di / Ezra Loomis Pound / poeta e letterato insigne / insuperato artefice della parola / amico consigliere maestro / animatore tenace di fecondi incontri / uomo libero fiero ribelle / nella buona sorte e nell'avversa / nell'errore nella solitudine / nel silenzio»; la riproduzione a colori del codice di Wolfenbüttel contenente i *Carmina* di Propertio; la riproduzione in facsimile della traduzione manoscritta di Pound, firmata a matita dal poeta in ogni esemplare; il testo latino delle elegie, con traduzione italiana, francese e tedesca; il testo di *The Venetian Grave* di Archibald MacLeish, firmato a matita; una foto incollata del poeta scattata a Venezia nel 1971 da Henri Cartier-Bresson; la ristampa di un saggio bio-bibliografico su Ezra Pound a cura di Donald Gallup.

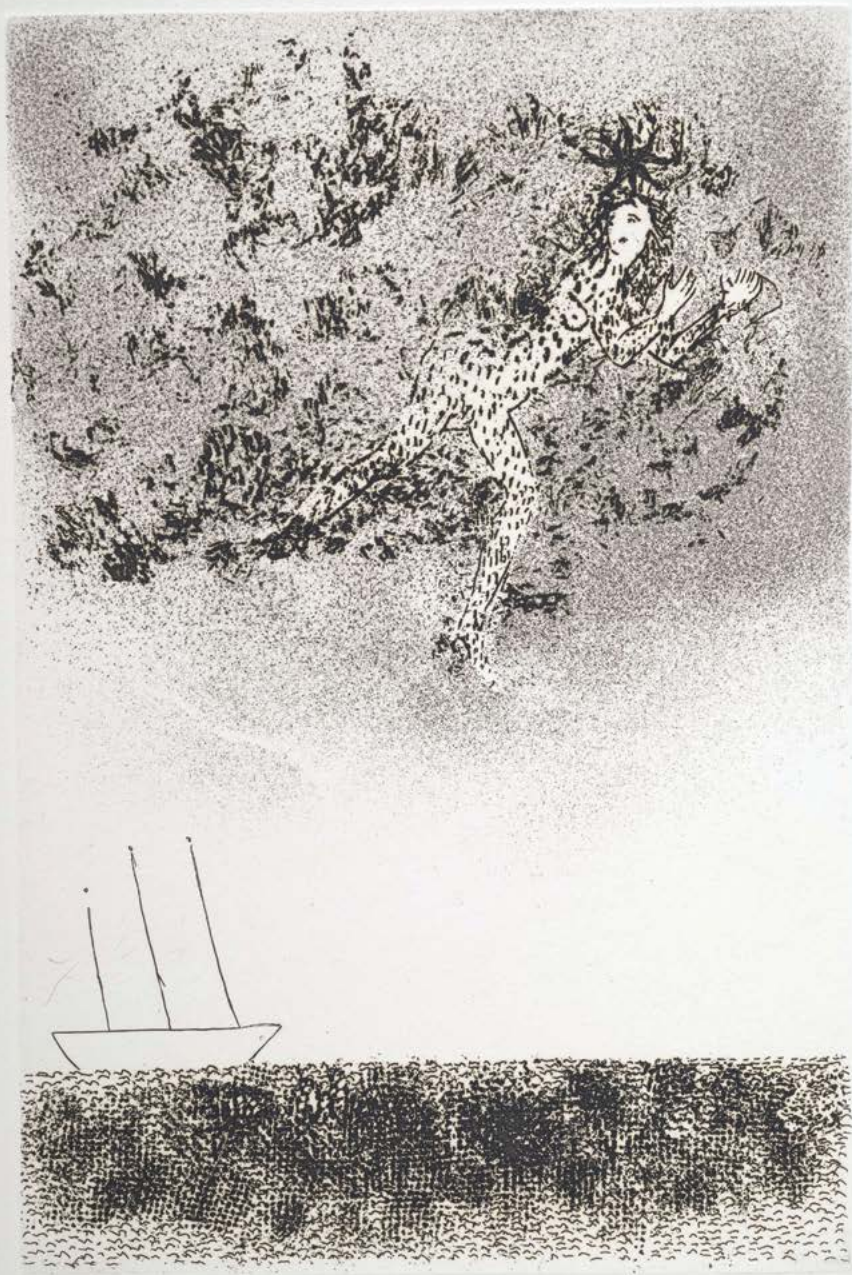
Nella premessa dell'editore è spiegata la genesi dell'opera: avendo avuto la possibilità di frequentare personalmente Pound negli ultimi anni della sua vita, Majno gli chiese «un testo adatto a un nuovo volume in edizione di pregio» e gli fu risposto Propertio. Fu inoltre lo stesso Pound a suggerire che la sua traduzione giovanile venisse stampata insieme alla riproduzione di un antico manoscritto properziano, sulla scorta di un'operazione simile da lui compiuta molti anni prima con le *Rime* di Guido Cavalcanti. La scelta di Melotti avvenne solo più avanti: Majno racconta di essersi recato nello studio dell'artista e di aver notato che questi teneva un ritratto giovanile di Pound sul proprio tavolo di lavoro; fu così che capì di aver trovato quello «scultore "poundiano"» che da tempo andava cercando. Un anno prima dell'uscita del volume di Majno, nel 1975, Melotti avrebbe pubblicato *Il pesce e l'ombra*, contenente dodici litografie in bianco e nero accompagnate da una poesia di Ezra Pound.

L'operazione compiuta da Melotti nelle acqueforti si configura più come un «ritorno a Propertio» che come un accostamento alla versione di Pound. Ma è un ritorno tutto nel segno delle movenze tipiche dell'artista: la delicatezza delle linee, l'allusività delle forme, l'ironia delle scene trascelte, la musicalità rarefatta delle ambientazioni. I versi latini citati a corredo di ogni acquaforte sembrano voler evocare un orizzonte sonoro e immaginifico, più che semantico: non c'è interesse a preservare l'unità sintattica, né a restituire una porzione di testo di senso compiuto; talora, la parte di testo latino citata corrisponde a una parte che è, invece, omessa nella versione di Pound. Ma è proprio nell'intento di fondo che testo e immagine trovano la loro intesa profonda: l'intento di ricreare un'atmosfera properziana, di far respirare al lettore-spettatore un'aria che sa di Propertio, anche quando, del testo di Propertio, non è rimasto altro che la suggestione iniziale.



32/196

M. G. H.



32/136

M. Gatti

OVIDIO

Michele Castaldo

Passeggiando per le sale di un palazzo rinascimentale o fra le statue di un giardino all'italiana, il lettore di poesia latina non potrà fare a meno di pensare: 'Qui c'è Ovidio'. Il poeta delle *Metamorfosi* ha esercitato nei secoli un'influenza senza eguali sulle arti figurative, anzi si può dire che per diverse centinaia di anni egli ha *creato* le arti figurative di matrice profana. Non solo perché il suo poema-capolavoro offre forse il più straordinario repertorio di storie mitiche della letteratura di ogni tempo – oltre 250, dall'origine del mondo fino ai tempi del poeta – ma anche perché la stessa tecnica poetica ovidiana sfrutta e sollecita in modo speciale le risorse della visualità: nell'attenzione che la poesia di Ovidio presta alla componente descrittiva del racconto, nella sua cura per il dettaglio pittorico e cromatico si colgono «quei tratti plastici che ne hanno fatto un modello ideale per l'imitazione degli artisti» (Rosati 2016 [1983¹], 134). E poi c'è il tema dominante del poema, la metamorfosi, che mette in scena, spesso con spettacolare teatralità, il processo attraverso il quale i corpi diventano altro da ciò che sono; e così, quando la metamorfosi si fa immagine sfida il vincolo della fissità imposto dal nuovo mezzo artistico, con risultati che possono essere di rara bellezza (tutti abbiamo in mente la Dafne dell'*Apollo e Dafne* di Bernini, le mani che culminano in rami e i piedi che diventano radici).

Corpi, dicevamo. Le *Metamorfosi*, come ha scritto un noto studioso di Ovidio, «sono un poema sui corpi: corpi che, in un mondo precario, sono messi in pericolo da improvvisi attacchi di violenza fisica o carnale, e corpi le cui trasformazioni, giuste o ingiuste, rivelano qualcosa sugli dèi o sul carattere umano che si nasconde dietro alla forma fisica; ed è da desideri che nascono dall'attrazione fra corpi che sorgono rovine di tutti i tipi, dalla violenza sessuale all'omicidio» (Segal 2005, XVII). In questa corporalità connaturata alla materia del poema sta un'altra ragione dell'immensa fortuna iconografica di Ovidio (esplosa, non a caso, in epoca barocca, quando il gusto per la plasticità e il dinamismo diventa tratto espressivo fondamentale): «il senso ovidiano della realtà corporea» – scrive ancora Segal – «e la sua sensibilità per la solidità dei corpi di esseri umani e animali fanno sì che il poeta sia capace di rendere visibili persino le scene meno plausibili» (Segal 2005, XCIX); e in questo modo – aggiungiamo – accrescono il coinvolgimento emotivo del lettore, lo chiamano a partecipare attivamente delle sofferenze anche brutali subite dai personaggi. A questo proposito, è notevole che sia spesso il testo stesso a richiamare l'attenzione del lettore sul dato visivo: l'uso pregnante di verbi e stilemi afferenti al campo semantico del 'vedere' (per un esame dettagliato rimando un'altra volta all'importante studio di Rosati 2016 [1983¹], in particolare 136-139) dimostra che quello del poeta sulla realtà, sulle sue caratteristiche eminentemente visuali e materiali, è uno sguardo, per così dire, 'ecfrastico', qualifica il narratore come *spettatore* dello spettacolo del mondo e invita il lettore ad assumere lo stesso ruolo. Questo aspetto ci porta a toccare il tema, molto dibattuto, della circolarità del rapporto della poesia ovidiana con le arti figurative, ovvero della possibilità che Ovidio, prima di influenzare le arti figurative, ne sia stato a sua volta influenzato;

ipotesi, questa, che si impone in modo abbastanza automatico nei casi di metamorfosi in pietra, o, per citare un esempio famoso, nella descrizione della tela istoriata di Aracne. È importante però non calcare troppo la mano su questo punto: il condizionamento diretto di specifiche opere d'arte sul testo delle *Metamorfosi* resta perlopiù indimostrabile, per quanto a volte molto probabile. Qui ci basterà riconoscere che questa solidarietà compatta fra l'occhio del poeta e l'occhio dell'artista risponde a una comune sensibilità verso l'estetizzazione della realtà, un'estetizzazione che è il trionfo dell'arte sulla realtà.

Questo elemento e tutti gli altri sopra accennati hanno contribuito a fare delle *Metamorfosi* una fonte di ispirazione inesauribile per pittori e scultori di ogni epoca (si è parlato di "Bibbia dei pittori", come ricorda Hinds 2002, 142). Ora, di una così vasta ricezione i curatori della mostra *Per images* hanno selezionato tre momenti particolarmente significativi: in ordine cronologico, centocinquanta tavole calcografiche dell'incisore secentesco Antonio Tempesta; trenta acqueforti originali di Pablo Picasso; due leporelli dell'artista contemporanea Francesca Genna. Tre libri d'artista di tempi e tenore diversi che danno chiara testimonianza della pervasività del lascito ovidiano: le incisioni del Tempesta sono uno splendido esempio della fortuna barocca del testo di Ovidio, di cui riproducono, nel dinamismo delle scene e nell'emotività dei personaggi, il movimento e la vitalità – essi stessi, in certo senso, 'barocchi'; le acqueforti di Picasso, che sceglie di reinterpretare alcune fra le storie più violente del poema, dall'assassinio di Polissena allo stupro di Filomela, rendono tutto il senso di corporalità di cui dicevamo sopra, ma dei corpi ovidiani il genio spagnolo sa pure cogliere la grazia (si veda, su tutte, l'illustrazione che apre il libro XIV, una splendida 'metonimia' del corpo femminile); i due leporelli di Francesca Genna – uno ispirato al tragico volo di Icaro, l'altro all'episodio di Atteone trasformato in cervo e sbranato dalle sue cagne – restituiscono, nella fusione fra parole e immagini, lo spirito più profondamente metamorfico del poema, l'instabilità della materia e l'incertezza dei confini.



LE DRAGON DEVORE LES SOLDATS DE CADMUS.

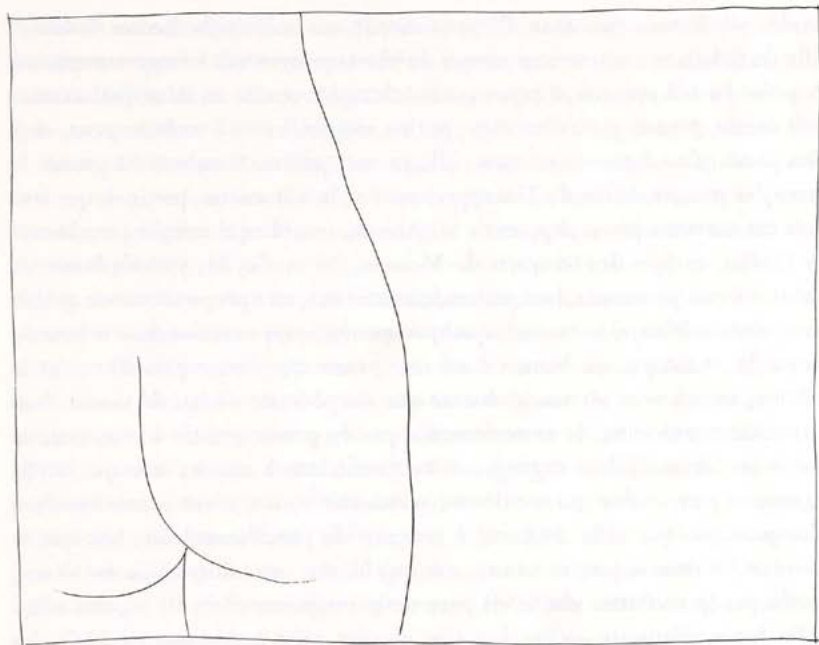
*Le Tribunal souvent au suplice enuolope
L'innocent aussy bien comme le transgresseur,
Cadmus sans auoir part au peche de sa sœur
Souffre mille trauaux pour la faute d'Europe.*

Metamorphoseon siue transformationum Ouidianarum libri, Antonio Tempesta inventor.
Paris: Balthazar Moncornet [s.d.].
In-8° oblungo (Biblioteca Universitaria di Bologna).

L'esemplare, verosimilmente stampato negli anni '20 del Seicento, appartiene alla collezione di stampe donata da Benedetto XIV all'Istituto delle Scienze di Bologna. Contiene 150 tavole calcografiche, numerate, titolate e accompagnate da una quartina in francese in lastra, che ripercorrono le tappe principali del grande poema metamorfico, dalla creazione del mondo alla morte di Cesare. Il gusto barocco delle rappresentazioni, evidente nella ricerca di *pathos* e nel dinamismo delle scene, si fonde con una certa artificiosità delle figure che presuppone l'ambiente tardo-manieristico in cui il Tempesta si è formato. Notevoli sono soprattutto le illustrazioni di episodi drammatici o concitati (ad esempio quelle del diluvio e del ratto di Proserpina), che rievocano certe scene di battaglia che più di tutte danno prova di quale eccellente disegnatore fosse il Tempesta. Di lui scrisse il Ginori nella *Serie degli uomini i più illustri nella pittura, scultura, e architettura*: «Si scorge ... quanto fosse eccellente nel disegnare i cavalli, impresa ripiena d'infinita difficoltà, ed in vero i Maestri dell'Arte confessano che, avanti a Lui e allo Stradano, rare volte s'incontrano questi animali ad intera perfezione condotti» (Ginori 1773, 13).

Si riporta il contenuto della scheda conservativa della Biblioteca Universitaria di Bologna: «Sul recto della carta di guardia anteriore antiche collocazioni e numero "22" manoscritti ad inchiostro bruno coesistono con l'attuale collocazione in parte di mano del bibliotecario Andrea Caronti. Sopra le collocazioni compare la sigla "B-XIV" manoscritta a matita, che testimonia la provenienza del volume dalla "domestica libreria" del cardinal Lambertini, asceso al soglio pontificio col nome di Benedetto XIV, che nel 1754 donò la sua collezione di stampe all'Istituto delle Scienze di Bologna. Sul frontespizio timbro circolare verde: «Pontificia Biblioteca Bologna». Le cc. [1-3] e la c. [86] contengono incisioni incollate che provengono dalla prima edizione delle tavole del Tempesta, pubblicata ad Amsterdam probabilmente nel 1606; le tavole di questa prima serie hanno didascalie in latino, e infatti le quattro incisioni aggiunte a questo esemplare recano i titoli: le tavole hanno questi titoli: *Orbis fabrica; Hominis creatio; Aetas aurea; Iuno compressis genibus Alcmenae partum differt*.

TEMPESTA
Metamorphoseon sive
transformationum
Ovidianarum libri
Paris, [s.d.]



LIVRE QUATORZIÈME

Déjà l'Etna, entassé sur la gorge d'un géant, et la terre des Cyclopes, qui ne connaît ni la herse ni le travail de la charrue et ne doit rien aux bœufs attelés sous le joug, avaient été dépassés par le dieu qui habite les eaux orageuses de l'Eubée; il avait dépassé Zanclé, les murs de Rhégium, qui lui font face, et ce détroit célèbre par tant de naufrages qui, resserré entre les bords jumeaux de l'Ausonie et de la Sicile, forme la limite de ces deux contrées. De là, après avoir parcouru les flots de la mer Tyrrhénienne,

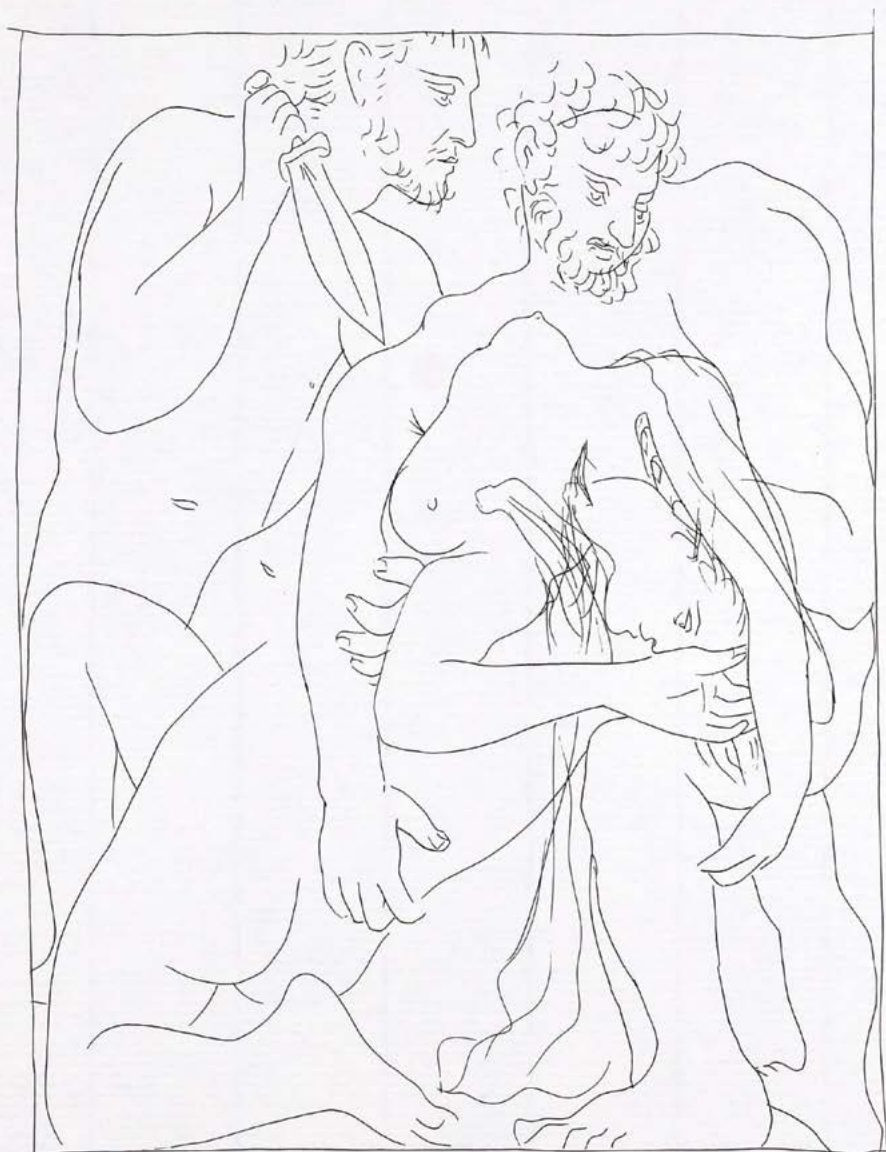
Pablo Picasso, *Ovide. Les Métamorphoses*. Eaux-fortes originales de Picasso. Lausanne: Skira, 1931. mm. 325 x 260, es. 57/145 (Biblioteca di Busseto di Cariparma – Donazione Corrado Mingardi)

PICASSO
Ovide
Les Métamorphoses
 Lausanne, 1931

Dobbiamo essere grati all'audacia di un giovane e all'epoca ancora sconosciuto Albert Skira, se oggi disponiamo di questa edizione delle *Metamorfosi* illustrate da Picasso (l'aneddoto che sta dietro alla pubblicazione, molto gustoso, si può leggere nella scheda dedicata del catalogo della collezione Mingardi, 2018, 60). Il volume contiene la traduzione prosastica in lingua francese del testo ovidiano (ad opera di Georges Lafaye) corredata di 30 acqueforti originali. Alle quindici illustrazioni poste in apertura dei singoli libri si aggiungono quindici acqueforti a pagina intera, fuori testo, ispirate ad altrettanti episodi del poema latino, una per ciascun libro: Deucalione e Pirra (I); caduta di Fetonte (II); amori di Giove e Semele (III); Miniadi e Bacco (IV); lotta tra Perseo e Fineo (V); Tereo e Filomela (VI); Cefalo e Procri (VII); lotta tra Meleagro e il cinghiale calidonio (VIII); lotta tra Ercole e Nesso (IX); Euridice morsa da un serpente (X); morte di Orfeo (XI); racconti di Nestore (XII); Polissena sgozzata sulla tomba di Achille (XIII); Vertumno e Pomona (XIV); Numa e Pitagora (XV). Nella presenza viva e concreta dei soggetti, nella torsione dei corpi nudi – la nudità è cifra costante di questi disegni – si coglie l'impronta dell'artista e insieme tutta la potenza del testo ovidiano. Scrive Chapon: «Non solo l'equilibrio delle sue composizioni scioglie i protagonisti dalle convulsioni del dramma per stabilire un rapporto armonico tra questi corpi virili e quelle graziose curve femminili, e fondere questi contrasti nell'abbraccio, sia pur esso mortale, ma la linea tracciata dalla punta dell'incisore comunica a queste figure lo splendore puro attraverso il quale si riconosce la loro ideale condizione.

Noi tocchiamo là una delle alte e misteriose virtù del disegno» (Chapon 1987, 147).

L'esemplare, stampato a fogli sciolti in vergata d'Arches, presenta firma autografa di Pablo Picasso. Si riporta il testo del colophon: «L'édition originale des Métamorphoses d'Ovide, texte intégral de l'association Guillaume Budé, établi et traduit par Georges Lafaye, est illustrée de trente eaux-fortes originales de Picasso. Le tirage, achevé le vingt-cinq octobre mil neuf cent trente-et-un, a Paris, sur les presses de Léon Pichon pour la typographie, et par Louis Fort pour les gravures, a été limité à cent quarante-cinq exemplaires, tous numérotés à la presse et signés par l'artiste».





DI OVIDIO ❁

COMINELO
DEL VIELO
SBATTE AL BRACCIA
SENTENDO
L'ATTUAZIONE
NUDE
VOLO
PROVARE
AL GUSTO
NUDOS NON

ACTAEON

RISONA HILATRATI

IN CORPORE DENTIS

CONFICCARLI

Francesca Genna, *Icaro*, libro d'artista a leporello, sei prove di stampa tratte da due matrici all'acquaforte e caratteri tipografici mobili.
mm. 335x260 (libro chiuso; ex. mm. 2290), esemplare unico (proprietà dell'artista).

FRANCESCA GENNA
Icaro
2006

Francesca Genna, *Atteone*, libro d'artista a leporello, sei prove di stampa tratte da tre matrici all'acquaforte, interventi manuali e caratteri tipografici mobili.
mm 170x160 (libro chiuso; ex. mm. 470x182), esemplare unico (proprietà dell'artista).

FRANCESCA GENNA
Atteone
2006

At pater infelix nec iam pater «Icare» dixit, / «Icare» dixit, «ubi es?» [Il padre infelice, già non più padre, «Icaro», disse, / «Icaro», disse, «dove sei?»] (Ovidio, *Metamorfosi* 8, 231-232). Il richiamo disperato di Dedalo si arresta alla vista delle penne che affiorano dall'acqua; il padre, «già non più padre», maledice la sua arte e dà sepoltura al figlio. Le *Metamorfosi* di Ovidio sono anche un poema sulla morte, e sui modi orribili e brutali in cui la morte può sopraggiungere spezzando la vita di uomini ed eroi. È soprattutto nella morte che si svela quella corporalità in cui si è riconosciuta una delle cifre fondamentali dell'arte di Ovidio: infatti è il corpo che ci ricorda che siamo esseri mortali. Nelle tinte cupe dei due leporelli di Francesca Genna – uno ispirato al volo rovinoso di Icaro (*Metamorfosi* 8, 183-262), l'altro alla morte di Atteone trasformato in cervo e straziato dalle sue cagne (*Metamorfosi* 3, 138-259) – si ritrova il senso profondo di questa verità ovidiana. Ma lo spirito della poesia di Ovidio in questi disegni si coglie anche, o forse soprattutto, nell'indefinitezza delle forme e dei confini, nella confusione fra i piani della realtà, che si concretizza nella soluzione grafica di fondere e confondere parole e immagini, espressioni latine e traduzioni italiane, creando un ibrido momentaneo – e metamorfico – di verbale e visuale. Nei due episodi ovidiani selezionati dall'artista si sarebbe tentati di riconoscere una scelta con una chiara valenza simbolica, rappresentativa di una concezione della realtà: pochi personaggi ovidiani esprimono l'incertezza dell'identità come l'uomo che vuole farsi uccello, come il cacciatore che diventa preda.

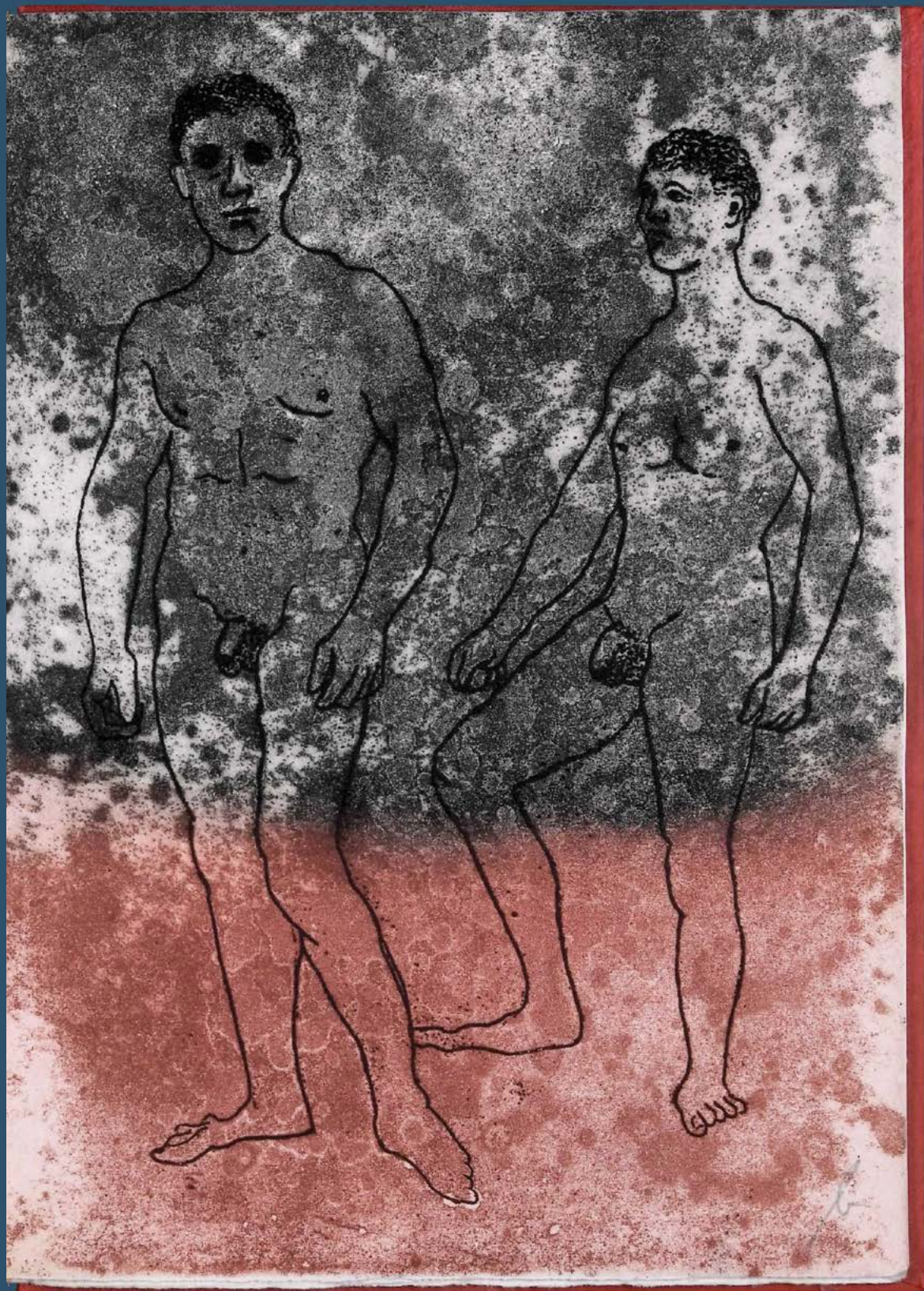
MARZIALE

Tommaso Ricchieri

Il contatto tra Marziale e le arti figurative è molto stretto, data la vocazione intrinseca dell'epigramma per la descrizione di oggetti o per scene dal forte potenziale visivo. Un sottogenere dell'epigramma è naturalmente quello ecfrastico, incentrato sulla raffigurazione di oggetti preziosi o opere d'arte: celebre a riguardo il ciclo di epigrammi sull'ambra (4,32; 4,59; 6,15), accomunati dalla *pointe* finale che svela il nobile destino dei piccoli animali intrappolati nel liquido solidificato (Rosati 2017). Marziale è dunque per noi una fonte imprescindibile sulla cultura materiale, le arti e gli oggetti di lusso dell'età imperiale (Rosati 2006): accanto al ciclo sull'ambra, troviamo epigrammi che descrivono monili, pietre preziose (5,11; 9,59), statue e dipinti (celebre 1,109, che presenta il ritratto di una cagnolina, Issa; a brevi descrizioni di statue e dipinti sono poi dedicati gli epigrammi 14,170-182, un «piccolo museo in versi» secondo la definizione di Prioux 2008), o che si soffermano sui luoghi dell'abitare, come le lussuose ville dei patroni lungo il litorale laziale e campano (su queste ultime si veda Fabbrini 2007; famosa in particolare la descrizione della villa di Faustino a Baia, 3,58).

Di particolare interesse sono inoltre le raccolte degli *Xenia* e degli *Apophoreta* contenute nei libri XIII e XIV, che offrono un campionario di oggetti della vita quotidiana, tra cui non mancano materiali artistici e decorativi che ci permettono uno sguardo sulle coeve arti applicate (cf. Salemme 2005; Moretti 2010). Rilevante, dal punto di vista del rapporto tra testo e immagine, è la testimonianza di Marziale su alcuni codici 'tascabili' di testi latini e greci recanti sul frontespizio il ritratto dell'autore, come nel caso del codice di piccolo formato contenente gli *opera omnia* di Virgilio, con effigie del poeta in prima pagina, descritto in 14,186 (cf. anche 10,99). È dunque indubbia l'importanza di Marziale come testimone delle arti figurative del suo tempo, un ruolo primario che gli è da sempre riconosciuto e che è connaturato alla dimensione originariamente 'materiale' della poesia epigrammatica. Minor fortuna, invece, l'opera di Marziale sembra aver avuto nelle arti visive posteriori, nonostante l'autore si sia imposto da subito come un 'classico', la cui vena satirica è stata oggetto di riprese e imitazioni in tutte le epoche successive (Sullivan 1991, 253-312). Agli epigrammi 'pittorici' di Marziale, come quello già citato per la cagnolina Issa (1,109) o l'epigramma prefatorio del libro IX, che offre a Stertinio un componimento da accompagnare al ritratto di Marziale custodito nella sua biblioteca, si guardò nel Rinascimento, quando si diffuse l'impiego di epigrammi come corredo testuale per gli stemmi araldici o come espansione di brevi testi già esistenti negli emblemi (Sullivan 1991, 268).

Non molto diffuse risultano le edizioni illustrate di Marziale che ci permettano di ricostruire precedenti di rilievo rispetto all'iniziativa editoriale di Sanesi e Baj.



Marco Valerio Marziale. *Epigrammi*. Verona: Corubolo & Castiglioni, 1967.
mm. 195 x 270, es. 10/40 (Collezione privata).

BAJ
Marziale
Epigrammi
Verona, 1967

Nel colophon si legge: «Dal torchio privato di Alessandro Corubolo e Gino Castiglioni esce questa novissima edizione di alcuni epigrammi di Marco Valerio Marziale illustrati con due acqueforti a colori di Enrico Baj. L'edizione si suddivide in: quaranta copie numerate da 1 a 40 con otto epigrammi in latino e la loro versione italiana espressamente curata da Roberto Sanesi; quaranta copie numerate da I a XL con sedici epigrammi in latino. Alle prime dieci copie di ogni edizione è aggiunta una suite di acqueforti, alle prime due è aggiunto anche un disegno originale di Enrico Baj». L'esemplare esposto appartiene alla serie contenente otto epigrammi accompagnati da due acqueforti a colori; alla copia è allegata la suite con le medesime acqueforti stampate su fogli sciolti. Sul contropiatto c'è una dedica di Baj a Sanesi in inchiostro blu: «a roberto sanesi 25 10 67». Sul foglio di guardia sono incollati due ritagli di carta a righe diagonali a formare la caratteristica cravatta, con autografo «baj» in inchiostro blu, che anticipa il collage «Cravatta» del 1968 (cf. Corgnati 2003, 142), nonché la raccolta «La cravate ne vaut pas une médaille» del 1972. Gli otto epigrammi raccolti (4,84; 7,58; 10,55; 11,19; 11,29; 11,63; 12,35; 12,55), tutti a tematica oscena, sono tradotti da Roberto Sanesi, che proprio in quegli anni si interessava al rapporto tra parola e immagine, come dimostrato dalla fondazione, negli anni Cinquanta, delle «Edizioni del Triangolo», che avevano l'intento di favorire la pubblicazione di testi poetici accompagnati da disegni di artisti contemporanei (Brera 2017). I due disegni di Baj sono collocati tra il testo latino e la traduzione italiana degli epigrammi 7,58 e 12,35 e sono infatti riferibili alle scene descritte in questi due carmi, pur non offrendone una trasposizione che si possa definire letterale. Il primo raffigura una scena orgiastica dominata da un movimento quasi vorticoso di figure maschili e femminili disposte a formare una sorta di piramide. Il numero delle figure rimanda all'incipit dell'epigramma 7,58 (*Iam sex aut septem nupsisti, Galla, cinaedis*, «Galla, ti sei già fatta sei sette culattoni» nella traduzione di Sanesi), che ha per protagonista Galla, una ragazza presa a bersaglio da Marziale perché si ostina ad andare con dei *cinaedi* che non la possono soddisfare: a questa tipologia rimandano le figure maschili del disegno, caratterizzate da tratti efebici e da capigliature ricciolute (la *coma* del v. 2 dell'epigramma). La seconda illustrazione va riferita all'epigramma 12,35, che ironizza sul motivo della presunta confidenza tra amici (*Tamquam simpliciter mecum, Callistrate, vivas*, «Per dimostrare, Callimaco, che non hai complessi»), tema che emerge anche dall'epigramma 11,63, che lo precede nella raccolta. Sono raffigurati due giovani dai tratti simili a quelli del precedente disegno, nudi e in apparente dialogo tra loro. La figura in primo piano può essere identificata col poeta, che lancia una frecciata all'aspirante amico perché, mentre ostenta confidenza con lui, gli tiene nascoste le sue più turpi abitudini. Le figure umane delle due acqueforti si caratterizzano per un'ispirazione classicheggiante, con semplici linee di contorno che delimitano i corpi in un'atmosfera dai tratti quasi arcadici (van der Mack 1986, 22; Mussini-Tedeschi-Aprile 1990, 113).

APULEIO

Lucia Pasetti

Le *Metamorfosi* di Apuleio sono un'opera dall'elevato potenziale visivo: in altre parole il lettore si trova spesso di fronte a descrizioni che non solo lo inducono a visualizzare scene e personaggi, ma, grazie a procedimenti retorici mirati, lo coinvolgono emotivamente, producendo quella che oggi potremmo definire un'esperienza immersiva. Questa capacità di emozionare il lettore attraverso le immagini, oggetto di indagini recenti (Graverini 2020, sui concetti di *evidentia* e di *metalessi*), fa spesso leva sulla memoria dell'iconografia antica, riconosciuta dagli interpreti alla base di diverse *ekphraseis* apuleiane (vedi, e.g. Graverini-Nicolini 2019, 238-239). La memoria iconografica gioca un ruolo particolarmente rilevante nella vicenda che occupa il centro del romanzo, la celebre favola di Amore e Psiche, su cui verte una piccola ma significativa sezione della mostra qui presentata. Alcuni studi (Stramaglia 2010) consolidano l'ipotesi, già ottocentesca, che questo mito – di cui Apuleio sembra fornire la prima e fondamentale versione letteraria – circolasse già in precedenza, e che episodi chiave, come la celebre scena di Amore illuminato dalla lampada di Psiche, fossero un soggetto iconografico piuttosto diffuso (Cavicchioli 2002b, 54).

Al di là del problema delle origini, il tema della vista è cruciale nel testo, come risulta evidente dagli snodi principali della trama. Fin dall'inizio l'attenzione verte sulla straordinaria bellezza di Psiche, capace di suscitare reazioni estreme: il popolo venera la giovane come una divinità; Venere, invidiosa, vorrebbe punirla facendone la sposa di un mostro, mentre Amore, incaricato dalla dea di attuare la punizione, paradossalmente se ne innamora a prima vista, e decide di farne, in segreto, la sua concubina. Psiche viene così trasportata in un palazzo meraviglioso (oggetto di accurata descrizione), dove conduce un piacevole *ménage* con il dio dell'amore, senza tuttavia conoscerne né l'identità né l'aspetto. Il misterioso sposo le vieta infatti di guardarlo, assicurandole che solo il rispetto del divieto potrà garantire alla loro storia un esito felice. Ma un'incoercibile curiosità spinge Psiche a rompere il tabù della vista; e allora, proprio quando la bellezza di Amore si rivela (a lei e al lettore) in tutto il suo irresistibile fascino, la vicenda ha una svolta tragica: indignato dalla disobbedienza dell'amata, il dio alato fugge via. Per riconquistarlo Psiche si consegna come schiava a Venere, che le impone una serie di pericolose prove. Assistita da presenze soprannaturali, l'eroina supera ogni ostacolo, rischiando però di soccombere proprio all'ultimo, ancora a causa dell'impulso a guardare ciò che non dovrebbe. Questa volta, tuttavia, l'intervento diretto di Amore assicura l'atteso lieto fine.

Nella costruzione del racconto, dunque, le sollecitazioni visive si moltiplicano: immagini già radicate nella memoria degli antichi vengono consolidate da una sapiente tecnica descrittiva; questo accade, ad esempio, nella famosa scena della lampada, dove, oltre ad arricchire di dettagli inediti i modelli iconografici antichi, il testo riesce a contagiare il lettore con le emozioni provate da Psiche di fronte alla bellezza, svolgendo così una funzione psicagogica coerente con la filosofia di Platone, di cui Apuleio era seguace: secondo la dottrina esposta in dialoghi come

il *Simposio* e il *Fedro*, infatti, la bellezza costituisce l'accesso all'amore, inizialmente fisico e poi spirituale e immortale. Insomma, l'esperienza visiva di Psiche non doveva lasciare indifferente il lettore appassionato di filosofia.

Una presenza così pervasiva della visualità era destinata a favorire la fortuna editoriale e iconografica della favola, che ha avuto una storia autonoma rispetto al resto del romanzo, almeno a partire dall'età umanistica e rinascimentale.

Decisiva, in questo senso, la preferenza accordata a questa sezione delle *Metamorfosi* dalla cultura di corte: lo *status* elevato dei protagonisti – una principessa e un dio – il tema amoroso e il simbolismo filosofico evidente nei nomi di Amore e Psiche ben si accordavano con l'esigenza dell'*élite* cortese di rispecchiarsi in figure dotate di un'*allure* divina, in linea con il rinascendo platonismo, ma anche evocative di una sensualità raffinata. E così, già a partire dal Quattrocento, la favola diventa uno dei temi prediletti per decorare oggetti di lusso e luoghi destinati allo svago e ai piaceri di illustri personaggi (Cavicchioli 2002a): basterà menzionare qui il 'ciclo della Farnesina', eseguito da Raffaello e dalla sua scuola per decorare la lussuosa dimora voluta da Agostino Chigi in occasione del suo secondo matrimonio e scopertamente ispirata al palazzo di Amore apuleiano.

Gli affreschi di Raffaello non solo influenzano in modo decisivo altri episodi di decorazione, ma forniscono una serie di cliché costantemente ripresi: ne sono un esempio le 12 stampe tratte dal ciclo della Farnesina da Nicolas Dorigny nel 1693 (Bernini-Massari et al. 1985, 155-156). Associato a un concetto di classicità tanto convenzionale quanto confortante, questo genere domina l'illustrazione libraria ancora all'inizio dell'Ottocento: ne è un esempio *La Fable de Psyché*, stampata Parigi nel 1802 da Henri Didot, con incisioni di Antoine Denis Bailly che riproducono, come promette il frontespizio, «Figures de Raphaël».

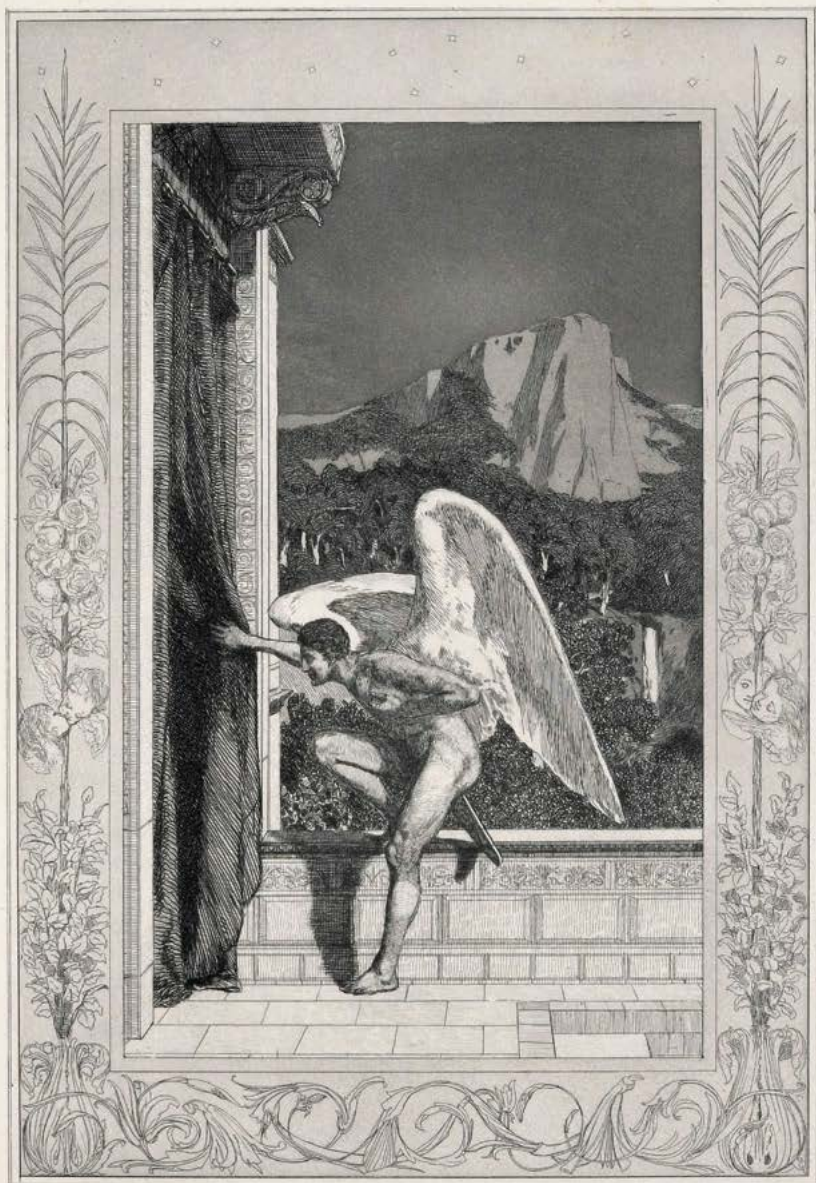
Ma nel frattempo, già nel corso del Settecento, la favola apuleiana si era aperta a nuove possibilità di interpretazione, meno legate allo *status* sociale dei lettori e all'esigenza di un divertimento sensuale e raffinato, e orientate, piuttosto, a intercettare il crescente interesse per l'interiorità, da cui consegue una nuova centralità del personaggio di Psiche (Sozzi 2007, 115-138).

Sul versante dell'illustrazione libraria questi mutamenti affiorano chiaramente nella seconda metà dell'Ottocento: in Inghilterra William Morris e Edward Burne-Jones mettono in cantiere un'ambiziosa edizione, per la Kelmscott Press, del poema di Morris, *The Earthly Paradise*: una riscrittura di miti e leggende di varia provenienza, che include anche la favola di Amore e Psiche; il volume doveva essere illustrato con xilografie realizzate a imitazione di quelle rinascimentali (Harrison 2016, 112-113). Dal progetto, che non andrà mai in porto (Dunlap 1971), scaturisce una serie di dipinti di Burne-Jones, uno dei quali ispirerà la lirica 'ecfrastica' di Gabriele D'Annunzio, *Psiche giacente* (1892), densa di riferimenti simbolici (Pieri 2009). In questa rinnovata collaborazione tra testo e immagine, il personaggio di Psiche diventa sempre più 'la psiche', reinterpretata alla

luce delle teorie psicologiche pre-freudiane (Pasetti 2020). Un ulteriore esempio della nuova prospettiva sono le incisioni dedicate da Max Klinger alla favola nella Vienna tardo-ottocentesca (*infra*). Le immagini rivelano la ricettività dell'artista alle tante sollecitazioni culturali dell'epoca: una nuova sensibilità sociale, insofferente per il perbenismo tipico della società guglielmina (Morton 2014), una diversa concezione del rapporto tra l'essere umano e la natura veicolata dal darwinismo, ma soprattutto uno spiccato interesse per la psiche, i sogni e l'inconscio (Morton 2012).

Nel corso del Novecento, poi, la rottura con la tradizione si fa ancora più radicale: il rapporto con il mito passa attraverso i filtri dell'ironia e della parodia (Sozzi 2007, 189-206); dall'idealizzazione della protagonista si passa così alla valorizzazione degli aspetti umoristici già presenti del romanzo di Apuleio: esemplare, in questo senso, la riscrittura in chiave freudiana della favola compiuta da Alberto Savinio (1944), accompagnata da due incisioni che riflettono un atteggiamento polemico verso la lettura tradizionale e idealizzata del racconto (*infra*).

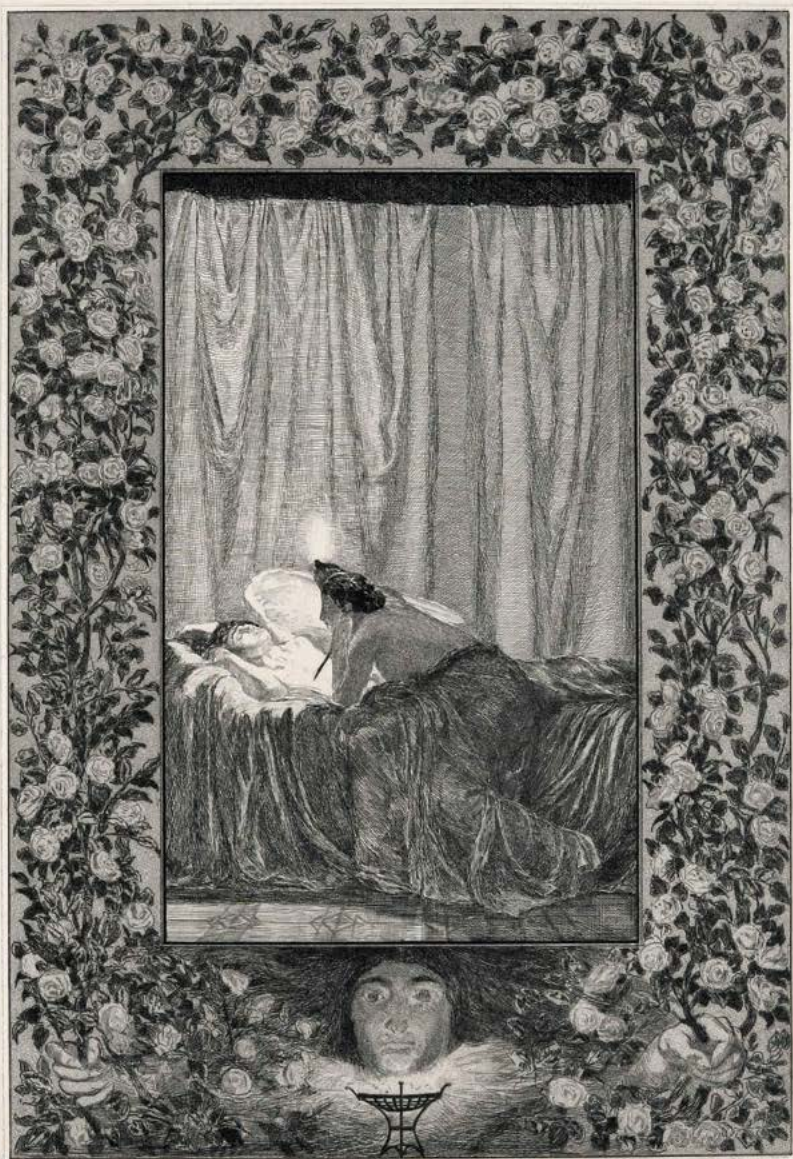
Infine, nella seconda metà del Novecento, la favola di Apuleio confluisce nel filone dei libri d'artista: concepiti come oggetti di lusso, questi testi offrono l'occasione per eleganti sperimentazioni tipografiche a cui collaborano artisti apprezzati dal pubblico come Aldo Salvatori (*infra*).

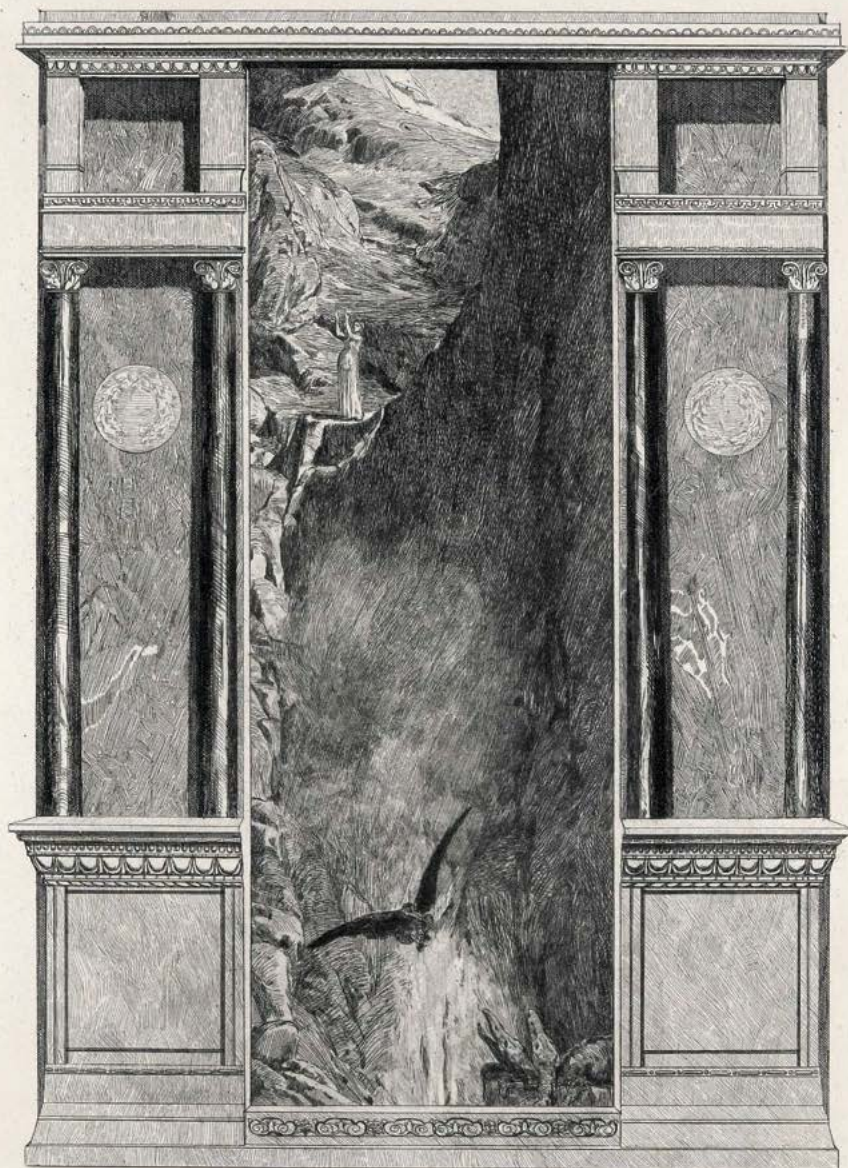


Max Klinger's *Radierungen zu Apuleius' Märchen Amor und Psyche Opus Va*, Nürnberg, Theo. Stroeffner Kunstverlag, post 1909. mm. 415 x 310 (collezione privata).

KLINGER Apuleius Nürnberg, post 1909

Max Klinger dedica alla favola 46 incisioni ideate per illustrare una preziosa edizione del racconto, presentato in traduzione tedesca (*Amor und Psyche. Ein Märchen des Apulejus. Aus dem Lateinischen von Reinhold Jachmann, illustriert in 46 original-Radierungen und ornamentiert von Max Klinger*. Kröner: Stuttgart 1881) e stampato con una legatura lussuosa, in diversi colori. Le illustrazioni (poi ristampate nell'*Opus V* dell'artista) sono concepite in due formati: uno più grande, che accoglie immagini ampie e ornate, e uno più piccolo, che consente di concentrare in una sola pagina vignette con microepisodi legati alle scene maggiori (Varnedoc/Stricher 2012, 78). Per la prima volta, con la favola di *Amore e Psiche*, Klinger affronta l'illustrazione sistematica di un testo antico. Questa occasione sarà anche l'ultima: in seguito l'artista dichiarerà, nella lettera a Richard Dehmel (1913), che il concetto stesso di illustrazione gli è diventato «insopportabile». L'insofferenza di Klinger deriva dalla convinzione, espressa nel saggio *Malerei und Zeichnung* (1891), che l'incisione, più della pittura, costituisca uno spazio di libertà: grazie al bianco e nero, questa tecnica si affranca da ogni pretesa di realismo, prestandosi a esprimere liberamente la soggettività dell'artista, le sue emozioni, la percezione del lato oscuro della realtà (Gispert 2012, 9-19). Pur soffrendo la *contrainte* imposta dal racconto apuleiano, Klinger riesce a riversare nelle illustrazioni il suo complesso mondo interiore, contaminato dai fermenti culturali della Vienna di fine Ottocento: le incisioni centrate sulla protagonista, come 'Psiche sulla roccia', e 'Psiche abbandonata' vertono sulla paura e sulla disperazione dell'eroina, rivelando quella sensibilità per l'oppressione femminile che emerge anche da altri lavori (ad es. Opus VIII e X). Nella rappresentazione di Amore, invece, affiora soprattutto il tema del desiderio: in 'Amore vede Psiche' – che riprende la scena di Raffaello in cui Venere indica al figlio la rivale – l'espressione gioiosa del dio rivela l'inaspettato innamoramento per una Psiche collocata fuori dal campo visivo. Anche in 'Amore viene', scena notturna che prelude al primo incontro della coppia, Klinger, con un rovesciamento di prospettiva rispetto ad Apuleio, anziché concentrarsi sui timori di Psiche, focalizza la tensione di Amore verso il suo oggetto del desiderio, celato da una tenda: così Psiche, pur sottratta alla vista, costituisce il fulcro compositivo dell'immagine. Un ruolo fondamentale nel marcare il confine tra un visibile alterato dalle emozioni e un invisibile tanto misterioso quanto sconvolgente è svolto dalle cornici; questi elementi, oltre a giocare un ruolo strategico nella composizione dell'immagine, ospitano motivi decorativi anticipatori dello *Jugendstil* e talora dotati di valore simbolico. Ad esempio, le rose che infittiscono i bordi della celebre scena della lampada rinviano chiaramente al tema erotico; fanno inoltre da contorno al volto di una Sibilla, che allude, invece, al complicato destino della coppia. Infine, tra le tecniche compositive strانيanti proprie di Klinger (Poli 2014), va menzionata la collocazione delle scene sullo sfondo di una natura perturbante che amplifica le emozioni dei protagonisti: così in 'Psiche e l'aquila di Giove', l'eroina appare minuscola sull'orlo di un vertiginoso abisso montano che si spalanca davanti agli occhi dello spettatore, comunicandogli tutto lo smarrimento del personaggio, mentre solo l'aquila inviata dal dio riesce a inoltrarsi nel terribile baratro.







173/300

Savinio



174/300

Savinio

Alberto Savinio, *La nostra anima*. Roma/Milano: Bompiani, 1944.
mm. 247 x 180, es. 268/300 (Biblioteca Universitaria di Bologna).

SAVINIO
La nostra anima
Roma/Milano, 1944

Un esempio interessante di decostruzione novecentesca del mito, realizzato grazie alla sinergia tra testo e immagine, è il racconto *La nostra anima*, di Alberto Savinio (1891-1952). Per questa riscrittura della favola apuleiana, uscita nel 1944 nella Collezione 'La Margherita', a cura di Federigo Valla e riprodotta in trecento esemplari numerati, lo scrittore e artista produce due litografie, stampate al torchio da Roberto Balla.

La favola di Amore e Psiche aveva già ispirato a Savinio il racconto surrealista *Angelica o la notte di maggio* (1927), pure corredato da illustrazioni che riflettono le esperienze di avanguardia vissute a Parigi negli anni Venti. Negli anni successivi il romanzo apuleiano non cessa di alimentare la fantasia dell'artista con il suo «potere nutritivo» (Savinio 1983 [1934-1940], 95): in particolare negli anni Quaranta le vicende di Psiche si intrecciano con l'interesse per le teorie di Freud, di cui Savinio si fa promotore e divulgatore in Italia. In *La nostra anima* il racconto apuleiano viene appunto rivisitato in chiave freudiana: Psiche si presenta al lettore con le sembianze di una ragazza-pellicano, una delle tante figure di donna uccello che popolano la produzione dell'artista in quegli anni (De Lisio 1981, pp. 96-97). Relegata in una specie di zoo, dove viene esibita con la didascalia 'La nostra anima', la giovane donna riceve la visita di un gruppo di visitatori entusiasti del racconto di Apuleio, presente alla loro immaginazione nella versione patinata promossa dall'estetismo dannunziano. Con amarezza, Psiche riconduce la 'favola' in uno scenario di surreale banalità borghese, spegnendo progressivamente l'entusiasmo del suo pubblico. Al culmine del racconto vengono sfatate le meraviglie della celebre scena in cui Amore è svelato dalla luce della lampada: alla Psiche di Savinio, munita di un interruttore «a peretta», non appare il bellissimo dio descritto nelle pagine apuleiane, ma un enorme e orribile fallo personificato. Le due incisioni che accompagnano il testo corrispondono al ritratto grottesco di ciascuno dei protagonisti – la Psiche-pellicano coperta delle immondizie dello zoo e il mostruoso Cupido fallico – confermando la natura dissacrante dell'opera. Ma la decostruzione del mito (Guglielmi 1986, Zudini 2008), attuata con coerenza sul piano visivo e narrativo, rivela in fondo un atteggiamento giocoso nei confronti dell'amato racconto apuleiano, mentre il vero bersaglio polemico, oggetto di feroce demistificazione, è costituito dalla lettura 'dannunziana' della vicenda, ancora dominante ai tempi di Savinio (Pasetti 2017).



Aldo Salvadori, *La favola di Amore e Psiche nuovamente tradotta*. Verona: Officina Bodoni, 1951. mm. 325 x 245 (collezione privata).

SALVADORI
*La favola di amore
 e psiche*
 Verona, 1951

Di quindici anni più giovane di Savinio, anche Aldo Salvadori (1905-2002) fa tappa a Parigi, dove studia con attenzione i modelli francesi (soprattutto Renoir, Degas, Bonnard, Matisse e Modigliani) su cui mediterà nel corso della sua lunga carriera artistica. Da questi modelli deriva anche la predilezione per la figura femminile, rappresentata con un'essenzialità che la «apparenta all'astratto» (Cavallo in Salvadori 1989, p. 9); non mancano, tuttavia, una certa attenzione alla dimensione psicologica (attribuita all'influenza di Bonnard da Fagone 1974) e una garbata sensualità (Ragghianti, in Salvadori 1980). I soggetti femminili costituiscono il filo conduttore anche nella attività di illustratore svolta da Salvadori a partire dagli anni Cinquanta in collaborazione con diversi editori: si tratta delle opere di poeti, soprattutto francesi, come Rimbaud (per l'ed. Franco Riva 1967), Apollinaire (per Gino Cerastico 1967), Mallarmé (ancora per Franco Riva 1973 e Fogola 1989). Si percepiva, evidentemente, una continuità estetica tra lo stile essenziale di Salvadori e la raffinatizza tipica della lingua poetica: un'analogia più volte evidenziata dalla critica (e.g. Ragghianti in Salvadori 1980; Cavallo in Salvadori 1989). In questo filone, piuttosto consistente (Salvadori 1979, nrr. 321-331) si inseriscono anche le 13 litografie stampate a colori e poi dipinte a mano dall'artista che illustrano la favola di Amore e Psiche, edita da Giovanni Mardersteig nel 1951; l'opera fu stampata dall'Officina Bodoni, che, dal 1922, utilizzava l'impegnativa ma raffinatissima tecnica del torchio a mano e la «magnifica carta a mano delle Papeteries du Marais» (Mardersteig 1980, xxiv- xxv). La riuscita collaborazione tra artista e stampatore determinò il successo dell'opera (*Ibid.*, xlviii e 92, nr. 97). Con la famiglia Mardersteig, Salvadori tornerà lavorare nel 1965, per un'edizione dei Sonetti di Petrarca, realizzata con la stamperia Valdonega. Dal confronto con le altre opere illustrate da Salvadori si comprende come venga affrontato il racconto apuleiano: distante dall'atteggiamento dissacrante di Savinio, e in generale delle avanguardie, l'artista non propone una sua interpretazione del mito e si concentra, piuttosto, sulla femminilità di Psiche, che entra così a far parte della galleria di donne dal fascino assorto tipiche della sua produzione. La stessa attenzione è accordata agli altri personaggi femminili della favola, che si conclude con un'immagine delle Grazie danzanti alle nozze di Amore e Psiche (Salvadori 1979, nr. 323) influenzata dall'amato Matisse.

Bibliografia

- AESCHLIMANN, E. (1952), *Bibliografia del libro d'arte italiano*, vol. 1, 1940-1952, Roma.
- ANCESCHI B. (2015), 'Una latinità d'elezione. 1.1. Catullo e Funi: Ad Lesbiam', in: *Arabeschi* 5, 194-195.
- APPELBAUM, S. (1979), *Maillol Woodcuts. 303 Great Books Illustrations by Aristide Maillol. All the illustrations from the Eclogues, Daphnis and Chloe, the Georgics and the Odes of Horace*, New York.
- ARRIGONI, L.E. (2008), 'Il Catullo di Quasimodo e Birolli fra parola e immagine', in: *Acme* 61/1, 179-209.
- BAJ, E. (1990), *I libri di Baj*, con testi di Massimo Mussini, Nani Tedeschi, Luciano Caprile, Milano 1990.
- BAJ, E. (2018), *Automitobiografia*, prefazione di Angelo Sanna, Monza.
- BALDO, G. (2013), *L'angulus oraziano: lessico, descrizioni, visioni*, in Baldo, G. / Cazzuffi, E. (eds.), *Regionis forma pulcherrima. Percezioni, lessico, categorie del paesaggio nella letteratura latina*, Firenze, 43-57.
- BALDO, G./DUSO, A. (cds), *The Landscape in Horace's Lyric Poetry (with a Look at the Epistles)*, in Baldo, G./Cucchiarelli, A./Harrison, S./Pieri, B. (eds.), *Representing Roman Landscape: From the Age of Augustus to Late Antiquity*, Berlin.
- BELLINI, P. (1985), *Storia dell'incisione moderna*, Bergamo.
- BERETTA, M./CITTI, F./PINTO, R./PELLACANI, D. (eds.) (2017), *Vedere l'invisibile. Lucrezio nell'arte contemporanea*, Bologna.
- BERGER, U./DROST, J., KOSTKA, A./ALL. (eds.) (2017), *Kessler, Comte Harry. Journal*, Paris.
- BERNINI, L. (2006), *Documenti dell'Archivio Malabotta*, in Pacelli, M.L. (ed.) (2006), 255-278.
- BERNINI PEZZINI, G./MASSARI, S./PROSPERI VALENTI RODINÒ, S. (1985), *Raphael invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto nazionale per la grafica*, Roma.
- BOCOCK, J.P. (1903), 'Illustrated Editions of Horaces', in: *The Bibliographer* 2/3, 156-173.
- BOUCHER, J.-P. (1980), *Études sur Properce. Problèmes d'inspiration et d'art*, Paris.
- BRERA, M. (2017), *Sanesi, Roberto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 90, Roma 2017.
- BREUGELMANS, R. (1973), 'Quaeris quid sit amor?', in: *Quaerendo* 3, 281-290.
- BUTTERFIELD, D.J. (2019), *Critical Method in Lambinus' Lucretius: Collation and Interpolation*, in Cao, G.M./Grafton, A./Kraye, J. (eds.), *The Marriage of Philology and Scepticism*, London, 95-122.
- CASTLEMAN, R. (1994), *A Century of Artists Books*, New York.
- CAVICCHIOLO, S. (2002a), *Le metamorfosi di Psiche. L'iconografia della favola di Apuleio*, Venezia.
- CAVICCHIOLO, S. (2002b), *Amore e Psiche*, Milano.
- CHAPON, F. (1987), *Le peintre et le livre. L'âge d'or du livre illustré en France 1870-1970*, Paris.
- CHERCHI, G. (2020), *Simulacra Lucretiana. The Iconographic Tradition of Lucretius' De rerum natura*, in Hardie, Ph.R./Prosperi, V./Zucca, D. (eds.), *Lucretius Poet and Philosopher. Background and Fortunes of De rerum natura*, Berlin/Boston, 339-379.
- CHONG-GOSSARD, J.H.K.O. (2015), *Thais Walks the German Streets: Text, Gloss, and Illustration in Neidhart's 1486 German Edition of Terence's Eunuchus*, in Turner/Torello-Hill 2015, 67-101.
- CIRANNA, A. (1968), *Catalogo dell'opera grafica di Manzù. 1929-1968*, Milano.
- COMETA, M. (2005), 'Letteratura e arti figurative: un catalogo', in: *Contemporanea* 3, 15-29.
- CONTE, L. (2013), *Wunderkammer. Giacomo Manzù: acqueforti per le Georgiche di Virgilio*, Torino.
- CORGNATI, M. (ed.) (2003), *Enrico Baj. Opere 1951-2003*, Milano.
- CORGNATI, M. (2018), *Il De rerum natura, il Movimento Nucleare ed Enrico Baj*, in Corgnati, M./Tibiletti, A. (eds.), *Enrico Baj. Dal De rerum natura alle Montagne*, Milano, 15-40.
- CRAMER, R. (2000), *Vergils Welt. Optimismus und Pessimismus in Vergils Georgica*, Berlin/New York.
- CRIVELLO, F. (2024), 'Terenzio e i Carolingi. A proposito dei manoscritti illustrati del IX secolo', in: *Bollettino dei Classici* 45, 53-67.
- CUCCHIARELLI, A. (2023), *A Commentary on Virgil's Eclogues*, New York/Oxford.
- CURTIVUS, E.R. (1992), *Letteratura europea e Medio Evo latino*, trad. it., Firenze.
- DAVIS, N.G. (2012), *Parthenope: The Interplay of Ideas in Vergilian Bucolic*, Leiden/Boston.
- DE LISIO, A. (1981), *Con Savinio: mostra bio-bibliografica di Alberto Savinio*, Firenze.
- DE MAROLLES, M. (1649), *Les oeuvres de Virgile traduites en prose ... par Michel De Marolles Abbé de Villeloin*, Paris.
- DELANDINE, A.-F. (1823), *Antonio Tempesta*, in Id. (ed.), *Dictionnaire historique, critique et bibliographique, contenant les vies des hommes illustres*, Paris, 395.
- DE LENA, L. (2017), *Bruno Saetti*, in Beretta/Citti/Pinto/Pellacani (2017), 65.
- DE LENA, L. (2017b), *Mino Maccari*, in Beretta/Citti/Pinto/Pellacani (2017), 67.
- DE LENA, L. (2017c), *Giulia Napoleone. In luminosa riga*, in Beretta/Citti/Pinto/Pellacani (2017), 69.
- DELILLE, J. (1771), *Les Georgiques de Virgile, traduction en vers François avec des notes*, Paris.
- DI PALMO, P. (2025), 'Facezie di un pazzo', in: *Succedeoggi* 11 settembre 2025.

- DIONIGI, I. (2023), *L'apocalisse di Lucrezio. Politica, religione, amore*, Bari.
- DI STEFANO, D. (1992-1993), 'Miti properziani e arte figurativa', in: *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia. Università degli Studi di Bari* 35-36, 221-259.
- DISTEL, A. (1980), *Andre Dunoyer de Segonzac*, Paris.
- DODWELL, C.R. (2000), *Anglo-Saxon Gestures and the Roman Stage*, Cambridge.
- DUNLAP, J.R. (1971), *The Book That Never Was*, New York.
- ENENKEL, K.A.E. (2022), *The Reception of Horace in the Visual Arts, 15th Century until ca. 1840. A First Exploration*, in: Enenkel, K.A.E./Laureys, M. (eds.), *Horace across the Media. Textual, Visual and Musical Reception of Horace from the 15th to the 18th Century*, Leiden/Boston, 73-211.
- ENENKEL, K.A.E./SMITH, P.J. (2022), *Vaenius's Pluri-Medial Horace: Images for Contemplation, Primer of Philosophy, Iconological Templates for Artists, Latin Commonplace Book, and Vernacular Emblem Book*, in: Enenkel, K.A.E./Laureys, M. (eds.), *Horace across the Media. Textual, Visual and Musical Reception of Horace from the 15th to the 18th Century*, Leiden/Boston, 212-331.
- ESPOSITO, E. (1985), *Edizioni*, in *Enciclopedia Virgiliana*, vol. 2, Roma, 169-175.
- FABBRINI, D. (2007), *Il migliore dei mondi possibili. Gli epigrammi ecfrastici di Marziale per amici e protettori*, Firenze.
- FABRE-SERRIS, J. (2018), *Reflections on Two Verse Translations of the Eclogues in the Twentieth Century. Paul Valéry and Marcel Pagnol*, in Braund, S./Martirosova Torlone, Z. (eds.), *Virgil and his Translators*, Oxford, 368-384.
- FAGONE, V. (1974), 'La misura di Aldo Salvadori', in: *La Civiltà Cattolica*, 16 febbraio.
- FIORETTI, P. (2024), 'Per la datazione del Terenzio Bembino', in: *Bollettino dei Classici* 45, 33-52.
- FO, A. (2018), *Gaio Valerio Catullo. Le poesie*, testo, traduzione, introduzione e commento, Torino.
- FREEDMAN, L. (1989), *The Classical Pastoral in the Visual Arts*, New York.
- FRISCHER, B.D./BROWN, I.G. (eds.) (2018), *Allan Ramsay and the Search for Horace's Villa*, London-New York (London 2001).
- GALE, M.R. (2000), *Virgil on the Nature of Things: The 'Georgics', Lucretius, and the Didactic Tradition*, Cambridge/New York.
- GAISSER, J.H. (2009), *Catullus*, Chicester.
- GALLAVOTTI CAVALLERO, D. (1998), *Arti figurative*, in: *Orazio. Enciclopedia oraziana*, vol. 3, Roma, 679-690.
- GALLUP, D. (1963), *A Bibliography of Ezra Pound*, London.
- GASPERONI, L. (2009), *Gli annali di Giorgio Rusconi (1500-1522)*, Manziana.
- GAZICH, R. (1995), 'Exemplum' ed esemplarità in Properzio, Milano.
- GINORI, G. (1773), *Serie degli uomini i più illustri nella pittura, scultura, e architettura: con i loro elogi, e ritratti incisi in rame cominciando dalla sua prima restaurazione fino ai tempi presenti*, Firenze, 8-13.
- GISPERT, M. (2012), *Max Klinger Graveur*, in Gispert/Morton/Laps (2012), 9-19.
- GISPERT, M./MORTON, M./LAPS, T. ET AL. (eds.) (2012), *Max Klinger, Le théâtre de l'étrange: les suites gravées, 1879-1915*, Strasbourg.
- GRAVERINI, L. (2020), 'Testo e immagine nelle Metamorfosi di Apuleio', in: *Latina Didaxis* 34, 65-84.
- GRAVERINI, L./NICOLINI, L. (2019), *Apuleio. Metamorfosi, I (Libri I-III)*, Milano.
- GREENBLATT, S. (2011), *The Swerve. How the World became Modern*, New York/London.
- GREET, A.H. (1987), 'Conversations in Arcady: Vergil, Maillol and Kessler, Eclogues I, II, V', in: *Word&Image* 3/4, 225-247.
- GUALDONI, F. (2000), *Giacomo Manzù. Le opere e i libri*, Milano.
- GUEST, E.T.K. (2005), *The Illustration of Virgil's Bucolics and its Influence in Italian Renaissance Art*, Diss. New Brunswick.
- GUGLIELMI, G. (1986), *La prosa italiana del Novecento*, vol. 1, *Umorismo, metafisica, grottesco*, Torino.
- GUIDI, B. (2006), *I disegni e le litografie di De Pisis delle Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea*, in: Pacelli, M.L. (ed.) (2006), 59-69.
- HAIGHT, E.H. (1952), 'Horace on Art: *Ut pictura poesis*', in: *The Classical Journal* 47, 157-162, 201-202.
- HALE, W.G. (1919), 'Pegasus Impounded', in: *Poetry* 14, 52-55.
- HAMBURGER, J.F. (2019), 'Medieval *Ut pictura poesis*: Rhetoric, Aesthetics, and Monstrosity in a Twelfth-Century Illustrated Horace', in: *Codex Aquilarensis* 35, 25-58.
- HARRISON, S. (2016), *Nachwort*, in Norden, E. (ed.), *Apuleius. Amor und Psyche*, mit Mit Buchschmuck von W. Tiemann, Leipzig, 66-126.
- HINDS, S. (2002), *Landscape with figures: aesthetics of place in the Metamorphoses and its tradition*, in Hardie, P. (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, 122-150.
- HOUGHTON, L.B.T. (2015), 'Virgil's Fourth Eclogue and the Visual Arts', in: *Papers of the British School at Rome* 83, 175-220.
- HOUGHTON, L.B.T. (2019), *Virgil in Art*, in Mac Góráin, F./Martindale, C. (eds.), *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge/New York, 141-170.
- HUBBARD, M. (1974), *Propertius*, Leiden.
- IURILLI, A. (2017), *Quinto Orazio Flacco. Annali delle edizioni a stampa secoli XV-XVIII*, I-II, Genève.

- JENSEN, K. (2020), 'Locher's and Grüninger's edition of Horace from Strasbourg 1498. At the crossroads between printed and manuscript book production and use', in: *Interfaces: A Journal of Medieval European Literatures* 7, 37-63.
- JONES, F. (2011), *Virgil's Garden. The Nature of the Bucolic Space*, London.
- KOSTIN, A. (2017), *Fjodor Petrovsky 1946/47*, in Beretta/Citti/Pinto/Pellacani (2017), 49.
- KRONENBERG, L.J. (2009), *Allegories of Farming. Philosophical Satire in Xenophon, Varro and Virgil*, Cambridge.
- KUNTZ, M./GUIGNARD, J. (1971), *A. Dunoyer de Segonzac et l'illustration du livre, Vichy, 8 juillet-8 août 1971*, Vichy.
- LACLOTTE, M./CUZIN, P. (eds.) (1994), *Dizionario della pittura e dei pittori*, vol. 5, Torino.
- LEZRA, J./BLAKE, L. (eds.) (2016), *Lucretius and Modernity. Epicurean Encounters across Time and Disciplines*, Basingstoke.
- LEWIS, M./ROBERTSON, C. (2021), 'Shameful Kisses: A History of the Reception – and Rejection – of Homoeroticism in Catullus', in: *Antichthon* 55, 172-193.
- LIORÉ, A./CAILLER, P. (1958-1970), *Catalogue de l'Oeuvre gravé de Dunoyer de Segonzac*, 8 voll., Genève.
- LORQUIN, B. (2002), *Aristide Maillol*, Genève.
- MALABOTTA, M. (1969), *L'opera grafica di Filippo De Pisis*, Milano.
- MAMBELLI, G. (1954), *Gli annali delle edizioni virgiliane*, Firenze.
- MARDERSTEIG, G. (1980), *L'Officina Bodoni. I libri e il mondo di un torchio 1923-1977*, introd. di H. Schmoller, Verona.
- MARFÈ, L. (2022), 'Trauma e memoria in Nox di Anne Carson', in: *Comparatismi* 7, 196-205.
- MARIANI, M.A., 'Anne Carson, Nox, New Directions, New York, 2010', in: *Semicerchio*, online: <<http://semicerchio.bytenet.it/articolo.asp?id=719>>.
- MARKIEWICZ, H./GABARA, U. (1987), 'Ut Pictura Poesis... A History of the Topos and the Problem', in: *New Literary History* 18/3, 535-558.
- MARTINS, P./RODRIGUES, M.M. (2019), 'Propércio e as artes visuais', in: *Nuntius Antiquus* 15/1, 211-248.
- MAYER, R.G. (2009), *Vivere secundum Horatium: Otto Vaenius' Emblemata Horatiana*, in: Houghton, L.B.T. /Wyke, M. (eds.), *Perceptions of Horace. A Roman poet and his readers*, Cambridge, 200-218.
- MCLEAN, R. (1963), *Victorian book design & colour printing*, London.
- MINOR, V.H. (2014), *Pastoral in Art*, in Thomas, R.F./Ziolkowski, J.M. (eds.), *The Virgil Encyclopedia*, vol. 2, Chichester/Malden, 977-979.
- MINGARDI, C./TAVOLA, M. (2018), nr. 85. *Filippo De Pisis*, in Testa/Mingardi/Parmiggiani/Tavola (2018).
- MITCHELL, W.J.T. (2017), *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Milano.
- MORETTI, G. (2010), *Xenia e Apophoreta di Marziale fra ekphrasis retorica e tradizione iconografica della 'natura morta'*, in Belloni, L./Bonandini, A./Ierànò, G./Moretti, G. (eds.), *Le Immagini nel Testo, il Testo nelle Immagini: rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, Trento, 327-372.
- MORFORD, M. (2009), *Johann Grüninger of Strasbourg*, in Sacré, D./Papy, J. (eds.): *Syntagmatia: Essays on Neo-Latin Literature in Honour of Monique Mund-Dopchie and Gilbert Tournoy*, Leuven, 120-135.
- MORTIMER, R. (1982), *Vergil in the Rosenwald Collection*, in Hindman, S. (ed.), *Illustrated Book: Essays in Honor of Lessing J. Rosenwald*, Washington DC, 211-230.
- MORTON, M. (2012), *Un art à la marge: Klinger au Seuil du modernisme*, in Gispert/Morton/Laps (2012), 21-35.
- MORTON, M. (2014), *Max Klinger and Wilhelmine Culture: On the Threshold of German Modernism*, Farnham.
- Mussini, M./Tedeschi, N./Aprile, L. (1990), *I libri di Baj*, Milano.
- NOCCHI MACEDO, G. (2024), 'Les manuscrits fragmentaires antiques de Térence', in: *Bollettino dei Classici* 45, 1-32.
- NORBROOK, D./Harrison, S./Hardie Ph. (eds.) (2016), *Lucretius and the Early Modern*, Oxford.
- OADE, S. (2024), *Catullus in Twentieth-Century Music. Lyrics and Lyricism*, Oxford.
- PACELLI, M.L. (ed.) (2006), *De Pisis a Ferrara. Opere nelle collezioni del Museo d'Arte Moderna e Contemporanea "Filippo De Pisis". Catalogo generale completamente illustrato*, Ferrara.
- PALMER, A. (2014), *READING LUCRETIVUS IN THE RENAISSANCE*, Cambridge MA/London.
- PARMIGGIANI, S./MINGARDI, C. (eds.) (2005), *Parole diseguate, parole dipinte. La collezione Mingardi di libri d'artista*, Ginevra/Milano.
- PASETTI, L. (2017), 'Apuleio era dannunziano? La favola di «Amore e Psiche» secondo Alberto Savinio', in: *Latina Didaxis* 32, 27-48.
- PASETTI, L. (2020), *From Psyche to psyche. The interiorisation of Apuleius' fabella in D'Annunzio, Pascoli, and Savinio*, in May R./Harrison S. (eds.), *Cupid and Psyche. The Reception of Apuleius' Love Story since 1600*, Berlin/Boston, 225-246.
- PATTERSON, A. (1987), *Pastoral and Ideology: Virgil to Valéry*, Berkeley/Los Angeles.
- PELLACANI, D. (2020), *Deviazioni e incontri. Il De rerum natura tra letteratura ed arte*, in Citti, F./Pellacani D. (eds.), *Ragione e furore. Lucrezio nell'Italia contemporanea*, Bologna, ix-lvxxi.
- PERUTELLI, A. (1989), *Il testo come maestro*, in Cavallo, G./Fedeli, P./Giardina, A. (eds.), *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol. 1 *La produzione del testo*, Roma, 277-310.
- PICCIRILLO, F. (1984), *Bucoliche (Interpretazioni figurative)*, in *Enciclopedia Virgiliana*, vol. 2, Roma, 175-178.
- PICCIRILLO, F. (1985), *Edizioni (Arte figurativa)*, in *Enciclopedia Virgiliana*, vol. 2, Roma, 175-178.
- PIERI, B. (cds), 'Facta est pulcherrima Roma: landscape and time in Virgil's Georgics', in Baldo, G./Cucchiarelli, A./Harrison, S./Pieri, B. (eds.), *Representing Roman Landscape: From the Age of Augustus to Late Antiquity*, Berlin/Boston.

- PIERI, G. (2009), *The Effect of the Pre-Raphaelites on the Cultural Consciousness of d'Annunzio*, in Langford, R. (ed.), *Textual Intersections. Literature, History and Arts in Nineteenth-Century Europe*, Amsterdam/New York, 175-191.
- PINTO, R. (2017), *Giulio Paolini*, in Beretta/Citti/Pinto/Pellacani (2017), 73.
- PINTO, R. (2017b), *Sabrina Mezzaqui*, in Beretta/Citti/Pinto/Pellacani (2017), 79.
- PINTO, R. (2017c), *Massimo Kaufmann*, in Beretta/Citti/Pinto/Pellacani (2017), 89.
- PINTO, R. (2017d), *Léopold Lévy*, in Beretta/Citti/Pinto/Pellacani (2017), 45.
- PINTO, R. (2017e), *Jean Chièze*, in Beretta/Citti/Pinto/Pellacani (2017), 55.
- POLI, F. (2014), *Max Klinger: slittamenti progressivi del reale*, in Giovanardi Rossi P./Poli F. (eds.), *Max Klinger, L'inconscio della realtà*, Bologna, 9-20.
- PONTIGGIA E. (2015), *Fra Lucrezio e Magritte. La scultura di Alik Cavaliere negli anni Sessanta*, in Ead., *Alik Cavaliere. Taccuini (1960-1969)*, Milano, 165-178.
- PONTIGGIA, E. (2017), *Giorgio Orelli, Enrico Della Torre*, in Beretta/Citti/Pinto/Pellacani (2017), 77.
- PONTIGGIA, E. (2017b), *Italo Valenti*, in Beretta/Citti/Pinto/Pellacani (2017), 57.
- PONTIGGIA, E. (2017c), *Enrico Baj*, in Beretta/Citti/Pinto/Pellacani (2017), 59.
- PRIoux, É. (2008), *Petits musées en vers. Épigramme et discours sur les collections antiques*, Paris.
- QUASIMODO, S. (1996¹⁰), *Poesie e discorsi sulla poesia*, a cura e con una introd. di G. Finzi. Prefazione di C. Bo, Milano (1971¹).
- RABB, T.K. (1960), 'Sebastian Brant and the First Illustrated Edition of Vergil', in: *The Princeton University Library Chronicle* 21, 187-199.
- RADDEN KEEFE, B. (2015), *Illustrating the Manuscripts of Terence*, in Turner/Torello-Hill 2015, 36-66.
- RADDEN KEEFE, B. (2019), *The Manuscripts and Illustration of Plautus and Terence*, in Dinter, M.T. (ed.), *The Cambridge Companion to Roman Comedy*, Cambridge, 276-96.
- RAGGHIANI, C.L. (1973), *Aldo Salvadori*, Milano.
- RAIMONDI, G. (1958), 'De Pisis illustratore di libri', in *Comunità* 12, nr. 58, 66-70 (manoscritto online: <https://dl.ficlit.unibo.it/s/lib/item/19356>).
- REALI, M. (2018), 'Picasso, visionario interprete dell'antico', in: *La Ricerca*, 23 dicembre.
- RITCHIE, A.C./REWALD, J. (1945), *Aristide Maillol, with an introduction and survey of the artist's work in American collections*, Buffalo.
- ROSATI, G. (2006), *Luxury and love: the encomium as aestheticisation of power in Flavian poetry*, in Nauta, R.R./van Dam, H.J./Smolenaars, J.J.L. (eds.), *Flavian Poetry*, Leiden, 41-58.
- ROSATI, G. (2016), *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Pisa.
- ROSATI, G. (2017), 'Et latet et lucet: Ovidian intertextuality and the aesthetics of luxury in Martial's poetry', in: *Arethusa* 50/1, 117-142.
- SALEMME, C. (2005), *Marziale e la poesia delle cose*, Napoli.
- SALVADORI, A. (1979), *Dipinti e disegni. Palazzo Strozzi – Firenze 18 gennaio-18 febbraio 1979*, Firenze.
- SALVADORI, A. (1980), *Disegni, Pastelli, Acquerelli. 24 maggio-14 giugno 1980*, Reggio Emilia.
- SALVADORI, A. (1989), *Salvadori*, con introduzione di L. Cavallo, Milano.
- SANTINI, C. (2014), *Properzio tra scrittura e visualità. Un contributo alla genesi delle immagini in un poeta augusteo*, in Bonamente, G./Cristofoli, R./Santini, C. (eds.), *Properzio e l'età augustea: cultura, storia, arte. Proceedings of the nineteenth international conference on Propertius. Assisi-Perugia 25-27 May 2012*, Turnhout/Assisi, 349-371.
- SANZSALAZAR, J. (2017), 'Huir del Amor. Emblemática y paisaje en una nueva pintura de Otto van Veen', in: *Philostrato* 1, 56-72.
- SAVINIO, A. (1983), *Metamorphoseon*, in Sciascia, L. (ed.), *Torre di guardia*, con un saggio di S. Battaglia, Palermo.
- SCHMIDT, E.A. (1978), *Catull, Heidelberg*.
- SEGAL, C. (1969), *Landscape in Ovid's Metamorphoses: A Study in the Transformations of a Literary Symbol*, Wiesbaden.
- SEGAL, C. (2005), *Il corpo e l'io nelle Metamorfosi di Ovidio*, in Barchiesi, A. (ed.), *Ovidio, Metamorfosi*, vol. 1, Milano, XVII-CI.
- SENTENAC, P. (1914), 'Un livre d'Art décoré par Aristide Maillol', in: *L'Art et les Artistes* 18, 184-186.
- SOZZI, L. (2007), *Amore e Psiche. Un mito dall'allegoria alla parodia*, Bologna.
- STEINER, G. (1994), *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, trad. it., Milano.
- STRAMAGLIA, A. (2010), *Le Metamorfosi di Apuleio tra iconografia e papiri*, in Bastianini, G./Casanova, A. (eds.), *I papiri del romanzo antico. Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 11-12 giugno 2009)*, Firenze, 165-192.
- SUERBAUM, W. (2008), *Handbuch der illustrierten Vergil-Ausgaben 1502-1840: Geschichte, Typologie, Zyklen und kommentierter Katalog der Holzschnitte und Kupferstiche zur Aeneis in Alten Drucken: mit besonderer Berücksichtigung der Bestände der Bayerischen Staatsbibliothek München und ihrer Digitalisate von Bildern zu Werken des P. Vergilius Maro*, Hildesheim/New York.
- SULLIVAN, J.P. (1964), *Ezra Pound and Sextus Propertius. A Study in Creative Translation*, London.
- SULLIVAN, J.P. (1991), *Martial: the unexpected classic*, Cambridge.
- TAVOLA, M. (2024), *I libri d'artista di Enrico Baj. Da Lucrezio a Soledad Rosas, un percorso tutt'altro che lineare lungo mezzo secolo*, in Sanna, A./Tavola, M./Zetti, M. (eds.), *Baj. Libri in libertà*, Milano, 28-37.

- TESTA, V./MINGARDI, C./PARMIGGIANI, S./TAVOLA, M. (2018), *Pagine da collezione. Delacroix, Manet, Picasso, Matisse. I libri d'artista della Fondazione Cariparma. Donazione Corrado Mingardi*, Fontanellato.
- TINTI, P. (2017), *Camille Paul Josso*, in Beretta/Citti/Pinto/Pellacani (2017), 51.
- TINTI, P. (2017b), *Paul Landacre*, in Beretta/Citti/Pinto/Pellacani (2017), 53.
- TINTI, P. (2017c), *Giulia Napoleone. NERO*, in Beretta/Citti/Pinto/Pellacani (2017), 87.
- TORELLO-HILL, G./TURNER, A.J. (2020), *The Lyon Terence: Its Tradition and Legacy*, Leiden/Boston.
- TORELLO-HILL, G./TURNER, A.J. (eds.) (2015), *Terence between Late Antiquity and the Age of Printing: Illustration, Commentary and Performance*, Leiden.
- VAN DER MACK, J. (1986), *Enrico Baj quale illustratore di libri*, in *Baj. Catalogo generale delle stampe originali*, Milano, 21-24.
- VARNEDOC, J.K.T./STREICHER, E. (2012), *Graphic Works of Max Klinger*, New York.
- VENIER, M. (1993), ... cum figuris numer additis. *Edizioni a stampa illustrate*, in: *Postera crescam laude. Orazio nell'età moderna*. Catalogo della mostra, Biblioteca Nazionale Centrale, Roma, 20 ottobre-27 novembre 1993, Roma, 81-141.
- VESCOVO, P. (2016), 'Terentius cum figuris (preliminari a una ricerca)', in: *Drammaturgia* 13/3, 313-46.
- VICTOR, B. (2013), *History of the text and scholia*, in Augoustakis, A./Traill, A.E./Thornburn, J.E. (eds.), *A companion to Terence*, Oxford/Malden (Mass.), 343-62.
- VICTOR, B. (2014), *The transmission of Terence*, in Fontaine, M./Scafuro, A.C. (eds.), *The Oxford handbook of Greek and Roman Comedy*, Oxford/New York, 699-716.
- VILLA, C. (1988), 'Ut poesis pictura. Appunti iconografici sui codici dell'*Ars poetica*', *Aevum* 62/2, 186-197.
- VIPARELLI, V. (2014), *Cristalli d'amore (su Prop. 1.2 e 1.3)*, in De Vivo, A./Perelli, R. (eds.), *Il miglior fabbro. Studi offerti a Giovanni Polara*, Amsterdam, 67-75.
- VON ALBRECHT, M. (1993), *Storia della letteratura latina. Da Livio Andronico a Lucrezio*, I-III, Torino.
- WEITZMANN, K. (1959), *Ancient Book Illumination*, Cambridge (Mass.).
- WESTSTEIJN, T. (2005), 'Otto Vaenius' *Emblemata Horatiana* and the azulejos in the monastery of São Francisco in Salvador de Bahía', in: *De Zeventiende Eeuw* 21, 128-145.
- WILLIAMS, M.F. (2006), *Propertius on art (Prop. III, 9, 9-16 ; II, 3, 41-44 ; II, 6, 27-34 ; II, 12, 1-12 ; II, 31): epigram, Aristotle, and the new Posidippus (P. Mil. Vogl. VIII, 309, Pos. X, 8-XI, 5 Bastianini = 62-70 AB)*, in Deroux, C. (ed.), *Studies in Latin Literature and Roman History*, Bruxelles, 291-314.
- WRIGHT, D. (2006), *The Lost Late Antique Illustrated Terence*, Vatican City.
- ZANKER, P. (1989), *Augusto e il potere delle immagini*, Torino.
- ZUDINI, C. (2008), 'Psiche et Amore dans l'oeuvre littéraire et figurative d'Alberto Savinio', in: *Travaux et Documents* 41, 130-151.

